MUZYKA POLSKA

V

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU CZERWCA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	M a j	Zeszyt V (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

PRZEMÓWIENIE POSŁA DR. LEONA SURZYŃSKIEGO.

Dn. 24 kwietnia r. b. na uroczystej akademii w Teatrze Narodowym w Warszawie z okazji poświęcenia sztandaru Zjednoczenia Związków śpiewaczych i muzycznych poseł dr. Leon Surzyński wygłosił niezwykłej wagi przemówienie. Odbiega ono od komunałów i pięknych słów, jakie w takich wypadkach zazwyczaj wygłaszają dygnitarze i przedstawiciele organizacyj. Dr. Surzyński dał nam w swoim przemówieniu syntezę najważniejszych, najistotniejszych potrzeb i niedomagań polskiej kultury muzycznej. Jest to śmiałe spojrzenie w oczy naszej rzeczywistości kulturalnej.

Cieszymy się, iż w ten sposób zaczynają przemawiać członkowie naszych Izb ustawodawczych, cieszymy się, iż nurtują wśród nich podobne myśli. Brakło nam tego. Nawoływania muzyków do ratowania naszej kultury muzycznej, do wzmacniania jej fundamentów, nie znajdywały dotąd głębszego oddźwięku w społeczeństwie naszym, szczególnie nie znajdywały one zrozumienia w sferach rządzących. Oświadczenia członków rządu i jednostek, mających wpływ na bieg naszego życia państwowego, dotyczące spraw kulturalnych przywykliśmy uważać za konieczne w tych wypadkach zwroty retoryczne. Nie wnosiły wszak one żadnych konkretnych poczynań.

Przemówienie posła dr. Surzyńskiego chcemy uważać za symptomatyczne. Wydaje się nam, iż jest ono skutkiem narastającej w sferach nawet nie muzycznych, świadomości potrzeby

rozwiązania szeregu zagadnień organizacji naszego życia muzycznego. Sprawy muzyczne stają się już dla wielu aktualnymi problemami kulturalnymi.

Wierzymy również, iż mowa posła dr. Surzyńskiego nie przebrzmi bez echa i że wyda dobre rezultaty.

Podajemy ją tutaj w całości:

„Zebraliśmy się aby uczcić fakt poświęcenia sztandaru Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. Ponad 100.000 rzesza śpiewaków zorganizowana w Związkach krajowych i na emigracji uzyskała wspólny, widoczny symbol. Jest to znów jeden krok naprzód na drodze zjednoczenia narodu polskiego i to w dziedzinie zaniedbanej i niedocenianej, w dziedzinie kultury narodowej.

Polski ruch śpiewaczy może z dumą spojrzeć wstecz na swój dorobek artystyczny i społeczny. W ciemnej nocy niewoli spełnił ruch śpiewaczy rolę katakumb życia narodowego.

W b. Kongresówce i w Małopolsce przyjął przed wojną ruch śpiewaczy formę elitarną. Znakomite zespoły śpiewacze osiągały wysoki poziom artystyczny. W Zachodniej Polsce, zgodnie z potrzebami dzielnicy, miał ruch śpiewaczy charakter masowy — powszechny. Obiektywny historyk walk o niepodległość i o zachowanie tężyzny ducha narodowego w czasie niewoli, przyzna pieśni polskiej i zorganizowanemu pieśniarstwu zaszczytną rolę.

W Odrodzonym Państwie stanęły organizacje śpiewacze przed nowymi zadaniami. Powołano do życia szereg związków śpiewaczych na terenach nie objętych ruchem śpiewaczym. Stworzono nadrzędną organizację: Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. Zorganizowano ruch śpiewaczy na emigracji. Podniósł się poziom artystyczny produkcji chóralnej, wzmógł się ruch wydawniczy kompozycji chóralnej, ulepszono metody pracy artystycznej w związkach śpiewaczych. Osiągnięcia te są nikłe, jeśli jako obywatele 34 milionowego państwa porównamy z wynikami pracy podobnych, względnie mniejszych państw w Europie. Wyniki te są mimo wszystko radosne jeśli uwzględnimy brak zrozumienia i przychylności szerokich sfer inteligencji polskiej, oraz popatrzymy na efekty zorganizowanego śpiewactwa, jako stworzone

w 90 proc. przez naszych maluczkich, przez robotników, chłopów, ludzi ciężko na chleb pracujących, a nawet bezrobotnych. Zadajemy pytanie, czym jest w Polsce zorganizowany ruch śpiewaczy — jakie są jego zadania i cele?

Jako śpiewacy zorganizowani w Zjednoczeniu jesteśmy jedyną masową kadrą działaczy na odcinku muzycznym. Jesteśmy masowym pionem polskiej kultury muzycznej. Jesteśmy masową organizacją przysposobienia muzycznego Narodu Polskiego. Bierzemy na siebie od strony społecznej dobrowolnie odpowiedzialność za całokształt polskiej kultury muzycznej, na równi z profesjonalnymi muzykami. Jesteśmy rezonansem społecznym tego co muzyka polska objawia jako wykładnik geniuszu Narodu.

Stoimy na dzisiejszej Akademii w obliczu nowego sztandaru całego śpiewactwa polskiego.

Sztandar ten jest symbolem nie tylko idei, lecz i symbolem walki.

Źle spędziliśmy chwilę uroczystej akademii, gdybyśmy poprzestali na recytowaniu kadzidłowych frazesów. Nasze pokolenie jest pokoleniem budowniczych Polski. Każda działalność, także społeczna i kulturalna, musi znaleźć w wielkim programie budowania sił i potęgi Polski swe miejsce i swe przeznaczenie.

Rola i posłannictwo ruchu śpiewaczego jest jasno określona. Jeśli szukać będziemy określenia kultury muzycznej w Narodzie i Państwie polskim, to znajdziemy następującą definicję, jako powszechnie uznaną i przyjętą:

„*Polska kultura muzyczna winna być wykładnikiem geniuszu narodowego. Musi ją łączyć ściśle działanie z kierownictwem Państwa. Muzyka może wypełnić swe wysokie posłannictwo tylko w oparciu o właściwości i potrzeby ducha polskiego. Wyrastając z rodzinnego podłoża i kierując się jego potrzebami, zachowa muzyka polska, swą odrębność kulturalną, cechującą wszystkie nieśmiertelne dzieła. Muzyka tak pojęta, będąc źródłem duchowych wartości narodu, winna być przez Państwo otoczona troskliwą opieką*".

Tak mniej więcej wygląda oficjalny stosunek Rządu i społeczeństwa do problemu muzyki narodowej. Niestety wygląda tak tylko w teorii. W praktyce — w życiu codziennym, odbiega daleko i to bardzo daleko od nakreślonego powyżej ideału.

Mówimy często, że ostać się możemy tylko jako potężne mocarstwo. Czujemy wszyscy, że żyjemy w dynamicznym okresie dziejów ludzkości. Czujemy, że nadchodzą lata próby. W skłóconym chórze narodów pragniemy zdobyć własny donośny głos. Pragniemy być podmiotem, a nie przedmiotem idących ku nam przemian. Jeśli tak jest, to dążyć musimy do uzyskania cech narodu pełnowartościowego, mogącego wykazać się harmonijnym rozwojem zdobyczy technicznych i kultury duchowej.

Ustaliliśmy pewną pozornie słuszną hierarchię celów. Mówimy: dbajmy naprzód o rozwój kultury materialnej, niech Polska zbroi się, robi kapitalne inwestycje gospodarcze, buduje samochody i szosy. Gdy osiągniemy wysoki poziom pomyślności gospodarczej, to wartości kulturalne spadną jak dojrzały owoc z drzewa.

Nic więcej błędnego ponad taki sposób rozumowania. Państwa o wielkim dynamiźmie, jak Niemcy i Włosi, inaczej pojęli rolę Państwa w odniesieniu do kultury narodowej. Czynny stosunek tych państw do problemu kultury, przyniósł zyski kulturalne i społeczno - polityczne. Nie chcę zasmucać uczestników dzisiejszej uroczystej akademii, malowaniem obrazu rzeczywistości na odcinku kultury muzycznej. Powiedzmy sobie jesteśmy — biorąc pod uwagę liczebność naszego Narodu — na szarym końcu narodów cywilizowanych.

Wstyd kulturalnemu Polakowi podjąć dyskusję na tematy kultury muzycznej z reprezentantem jakiegokolwiek narodu europejskiego... prócz Albanii. Przypomnę tylko, że w 34-milionowym państwie ma stolica trudności w utrzymaniu Opery i Filharmonii. Przypomnę, że Wilno, Kraków, Lwów, Katowice, Bydgoszcz, Łódź nie mają stałych oper i stałych orkiestr symfonicznych. Wskażę na stan szkolnictwa muzycznego. A wreszcie Minister Oświaty ma w budżecie na całe Państwo i na cały rok 65.000 złotych na muzykę!!!

Nie będę pomnażał przykrych i zawstydzających przykładów. Jako śpiewacy, jako społeczni działacze na odcinku kultury muzycznej, najżywiej odczuwamy te trudności!

W obliczu tego sztandaru — tego symbolu idei i walki — podnosimy pod adresem Rządu i społeczeństwa polskiego głos przestrogi. Jeśli się stwierdza powszechnie, że sztuka jest jednym z wykładników geniuszu narodu i, że w wychowaniu i rozwoju społeczeństwa ma zasadnicze znaczenie, to chcemy i żądamy,

aby to stwierdzenie nie miało charakteru teoretycznego. Chcemy i żądamy, aby z tego stwierdzenia wyciągnięto dla pożytku narodu i państwa praktyczne konsekwencje. Dla przygotowania Polaka do jego trudnych obowiązków obywatelskich i żołnierskich nie starczy, jak to się u nas dzieje, jednostronne wychowanie fizyczne. Morale żołnierza i obywatela, zależy w krytycznych momentach nieraz w wyższym stopniu od potęgi jego uczuć. Dla osiągnięcia tych wartości chcemy i żądamy, aby muzykę i szczególnie śpiew włączono w sposób intensywniejszy i integralny do ogólnego systemu wychowawczego.

Śpiew zbiorowy i muzyka, są najskuteczniejszą i najuczciwszą ponad grupową i ponad stanową platformą łączącą Polaków, wyszlachetniającą uczucia zbiorowe, oraz pogłębiającą moralność publiczną.

W cieniu tego sztandaru rozpoczniemy walkę, o poważne i odpowiedzialne traktowanie śpiewu i muzyki w Polsce. Można z nami współpracować albo z nami walczyć. Stanowiska nijakiego nie przyjmujemy. Nie ścierpimy tego, aby ludzi, którzy ofiarnie poświęcają się tej idei, pozbywano frazesami, obietnicami i łaskawym dygnitarskim poklepywaniem po ramieniu!

Walczyć będziemy z objawami zwyrodnienia pewnych warstw inteligencji polskiej, która spotyka się z kulturą muzyczną przez odtańczenie żydowskiej tandety muzycznej w dancingach, a poza tym zaspakaja swe potrzeby kulturalne przy brydżu. Walczyć będziemy o zrozumienie odpowiednie ważności spraw kultury muzycznej w rządzie Rzeczypospolitej.

Rozpoczęliśmy starania w kierunku ustawodawczego unormowania spraw kultury muzycznej w Polsce.

Czujemy piękno i potęgę polskiego folkloru i pieśni ludowej, mamy nieograniczone możliwości pracy społeczno - muzycznej, wśród najszerszych warstw społeczeństwa i wśród młodzieży. Rozumiemy jako obywatele odpowiedzialni, wielkie znaczenie artystyczne jak i społeczne i państwowe tej pracy.

Wierzymy, że zwycięstwo idei naszej da dopiero Narodowi Polskiemu cechy Narodu pełnowartościowego.

Pod sztandarem dzisiaj poświęconym pójdziemy do walki o Polskę lepszą, szlachetniejszą, rozśpiewaną i śpiewem zbratanąl I stanowczo oświadczam: Zwyciężymy!"

Dr. Henryk Opieński.

NOWE WYDANIE „STRASZNEGO DWORU" S. MONIUSZKI.

Spoglądając na solidnie i pięknym sztychem wydane dwa tomy partytury orkiestrowej oraz wyciąg fortepianowy „Strasznego Dworu" trudno opędzić się niemiłemu wspomnieniu sprzed kilku lat, kiedy to po nadzwyczajnym sukcesie *„Halki"* w *Bernie szwajcarskim,* dyrekcja tamtejsza opery zwróciła się do naszego Poselstwa pragnąc za jego pośrednictwem otrzymać: materiał orkiestrowy i d w a n a ś c i e wyciągów fortepianowych „Strasznego Dworu" aby móc tę operę wystawić już w następnym sezonie... I wtedy z wielkim zakłopotaniem, podobnie zresztą jak się to stało w rok później w *Berlinie,* należało się tłumaczyć, że nie tylko nie istnieje „na razie" sztychowany materiał orkiestrowy ale że wogóle niepodobieństwem byłoby zmobilizować w całej Polsce kilkanaście, w handlu zupełnie wyczerpanych, wyciągów fortepianowych tej opery Moniuszki... „Wstyd, żena i reszta" — jakby powiedział Chopin. Ale też dzięki tym żądaniom zagranicznym mogło Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej uderzyć na alarm i dzięki zrozumieniu ważności sprawy przez dyrektora S. Michalskiego otrzymać zasiłek na to, ratując honor naszej kultury, wydawnictwo. Ciesząc się zatem niewymownie z tego radosnego faktu, smutno nam, przy tej okazji, stwierdzić opłakany stan naszych operowo-wydawniczych stosunków. Nie chodzi tu już o porównanie z Niemcami lub Francją (gdzie taki np. Massenet przygotowując do wystawienia swoje opery, miał zwyczaj pracować w oddanym mu do dyspozycji gabinecie u wydawcy Hengela; instrumentowane na poczekaniu arkusze partytury zabierał mu spod ręki sztycharz) ...ale nie tak daleko szukając spójrzmy na Czechów: wyciągi fortepianowe oper wszystkich czeskich kompozytorów, bez względu na to, czy były często, mało (np. trzy tomy Trylogii Zdenka Fibicha: Hippodamia) lub nawet wcale nie grywane, zapełniają składy wydawnicze *Umieleckiej Besedy,* to jest Towarzystwa artystyczno - literackiego, które zwłaszcza w czasach przedwojennych spełniało te zadania wydawnicze, których handlowo kalkulujące firmy podjąć się nie mogły — ale które inteligencja

czeska uważała za niezbędną daninę na ołtarzu kultury narodowej. Wracając do „Strasznego Dworu" pragnęlibyśmy też uważać jego wydanie nie za zjawisko sporadyczne, ale za chwalebny i szczęśliwy początek, szczęśliwy nie tylko ze względu na zagranicę, ale i dlatego, że posiadamy nareszcie materiał, który udostępni przestudiowanie w szczegółach tego dzieła Moniuszki — co pożytecznym zwłaszcza będzie dla domorosłych niedowiarków. — Czas już bowiem najwyższy skończyć z tą opinią o „zaściankowej", nie stojącej na „europejskiej wyżynie" muzyce autora „Halki", opinii rozpowszechnionej zwłaszcza wśród mniej lub więcej modernizujących snobów, czas załatwić się z płytkimi sądami o „prymitywnej technice kompozytorskiej" i „słabej instrumentacji" Moniuszki. Tym ostatnim sędziom polecam szczególnie przestudiowanie *partycji orkiestrowej* „Strasznego dworu" i przekonanie się tak o umiejętności i celowość różnych efektów kolorystycznych, jakie umiał z orkiestry wydobyć Moniuszko, jak o przejętej niewątpliwie od *Aubera* (ulubionego kompozytora operowego Moniuszki) lekkości instrumentacji — tam oczywiście, gdzie tego dla odpowiedniej charakterystyki zachodziła potrzeba (należy tu podkreślić znakomite wyzyskanie pizzicata). — Żądanie od Moniuszki barwności kolorytu orkiestry, na wzór — choćby współczesnego mu Berlioza — mija się zupełnie ze *zrozumieniem stylu* oper Moniuszki; starać się zaś przeróbkami ten koloryt przejaskrawiać, to tak jakby chcieć przemalowywać obrazy Juliusza Kossaka na kolory à la Picasso. Orkiestra Moniuszki brzmi doskonale, tylko trzeba to wszystko co jest w partyturze — wypracować i uwypuklić. — Wiem coś o tym z własnego doświadczenia, kiedy stanąwszy w roku 1906-ym przed orkiestrą Teatru Wielkiego dla dyrygowania próbą „Halki" mogłem skonstatować, że przy nieustannym „popularnym" wykonywaniu tej opery, połowa instrumentalnych efektów została zupełnie zagubioną; a przypomniało mi się to moje wrażenie, kiedy, słysząc doskonale przygotowaną orkiestrę na premierze „Halki" w Bernie szwajcarskim, mogłem wraz z niewtajemniczonymi słuchaczami oddać sprawiedliwość pełnej i barwnej instrumentacji tej opery. — A jeżeli ma być mowa o zaściankowatości techniki kompozytorskiej autora „Strasznego Dworu" to proszę o uważne przestudiowanie kłótni myśliwskiej (Finale II-go aktu); zbiorowa ta scena (sekstet i dwa chóry) jest arcydziełem techniki wo-

kalno - zespołowej, która może śmiało stanąć obok najlepszych pomysłów — współczesnych Moniuszce — kompozytorów francuskich i niemieckich, Wagnera nie wyłączając. Nowe wydanie „Strasznego Dworu" nie było jednak sprawą tak prostą jakby się mogło wydać niewtajemniczonemu. Chodziło bowiem o ustalanie autentycznego tekstu partytury orkiestrowej na mocy szkicu (a więc nie definitywnego rękopisu) własnoręcznego Moniuszki oraz kilku odpisów używanych w operach: warszawskiej, lwowskiej i poznańskiej. Fakt, że sam Moniuszko przygotowywał i dyrygował premierą swej opery nie ułatwiało bynajmniej poszukiwań, istnieje bowiem możliwość, że już przy czytanej próbie liczył się Moniuszko z możliwością wprowadzenia pewnych zmian, jak to możemy wnioskować z bileciku zapraszającego Wilhelma Troszla na pierwszą próbę orkiestry. „Jutro — pisze Moniuszko dnia 24 sierpnia 1865 roku — przystępuję do prób *orkiestrowo - ołówkowych*. Potrzebuję koniecznie, aby życzliwe zdanie ze stanowiska słuchacza mnie przestrzegało... prócz nas dwóch i orkiestry nikogo nie będzie". Tekst tego bileciku tłumaczy się jasno; chodziło przede wszystkim o ewentualne skróty i o kontrolę brzmienia orkiestry, ewentualne wprowadzenie pewnych zmian. Takiej jednak partytury, w której by widoczne były ślady próby ołówkowej „Strasznego Dworu", nie znamy. Możemy więc przypuszczać, że żadnej interwencji ołówkowej w partyturze nie było potrzeba lub że ewentualne korektury zostały w kopiach partytur, odrazu przy ich przepisywaniu, według wskazówek Moniuszki, uwzględnione. Praca nad ustaleniem tekstu muzycznego „Strasznego Dworu", jaką podjął komitet wydawniczy, opierała się na następujących źródłach wymienionych w przedmowie, umieszczonej na czele partytury orkiestrowej i wyciągu fortepianowego: 1) Szkic całej opery (bez Intrady) na fortepian i głosy wokalne z tekstem (rękopis Moniuszki, ze zbiorów Sekcji im. Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego). 2) Partytura orkiestrowa całej opery bez głosów wokalnych (rękopis Moniuszki ze zbiorów Tow. Muzycznego w Krakowie). 3) Partytura orkiestrowa Mazura, bez partii chóralnej, (rękopis Moniuszki ze zbiorów Sekcji imienia Moniuszki j. w.). 4) Partia chóralna Mazura z tekstem a bez towarzyszenia instrumentalnego (rękopis Sekcji im. Moniuszki j. w.). Ponadto jako źródła pomocnicze służyły odpi-

sy, z których wykonywano „Straszny Dwór" w Operze Warszawskiej, Lwowskiej i Poznańskiej oraz odpis znajdujący się w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Chronologia powstania „Strasznego Dworu" przedstawia się następująco: z daty położonej na rękopisie libretta pióra Jana Chęcińskiego dowiadujemy się, że pracę tę ukończył autor dnia 14-go stycznia 1862 roku. Musiał już przecież wcześniej do muzycznych szkiców opery zabrać się Moniuszko, skoro już 13 września 1861 roku pisała do niego z Paryża Pani Rzyszczewska: „Życzę teraz szczęścia i odwagi współpracownikowi Strasznego Dworu — może za lepszych a nie oddalonych czasów ujrzymy nowy utwór ten, chlubę przynoszący naszej narodowej scenie". Pani Rzyszczewska oraz jej mąż mający duże stosunki w Paryżu patronowali Moniuszce w jego staraniach o wystawienie jednej z jego oper na scenie Opèra Comique w Paryżu; Moniuszko miał przede wszystkim na myśli „Halkę" — dyrekcja opery proponowała „Verbum Nobile" — na co znowu Moniuszko zgodzić się nie chciał; wiadomo też, że do przedstawienia którejkolwiek z oper Moniuszki nad Sekwaną nigdy nie doszło.

Wracając do Strasznego Dworu, należy — jako drugą wiadomość o pracy nad tą operą — wymienić, umieszczoną przez J. Sikorskiego w czerwcowym numerze „Pamiętnika muzycznego i teatralnego" z 1862 roku, notatkę o „nowym tekście operowym p. Chęcińskiego do którego p. Moniuszko muzykę dorobił". To określenie w czasie przeszłym było jednak wiadomością przedwczesną, ponieważ zadaje mu „dementi" wiadomość pochodząca wprost od Moniuszki. Jest to znany list do Ilcewicza pisany 28 listopada 1863 roku z następującą wiadomością: „Ciągłe zdrowie tylko cieszy i praca, do której, jako jedynej pocieszycielki, wróciłem z zapałem po długim wypoczynku i wczoraj, jednym tchem od początku trzy akty „Strasznego Dworu" ukończyłem". — Te słowa Moniuszki zbyt dosłownie interpretowane przez A. Polińskiego, pozwoliły mu na przypuszczenie, że istotnie jednego dnia Moniuszko trzy akty opery skomponował! — co byłoby oczywiście fizycznym niepodobieństwem; owo „ukończenie" sygnalizowane przez Moniuszkę było niewątpliwie wykończeniem i dopełnieniem, rewizją, już w ciągu roku 1862 — jak na to wskazują poprzednie świadectwa — pisanej muzyki. A nawet po tym „ukończeniu" potrzeba było ów szkic jeszcze przeglądać i opracowywać —

SPIS RZECZY.

skoro do instrumentacji zabrał się Moniuszko dopiero w czerwcu 1864 roku. Rok też z górą upłynął zanim po ukończeniu instrumentacji, po sporządzeniu kopii głosów orkiestrowych mógł się Moniuszko zabrać do owej „ołówkowej" próby; potem jednak rzeczy już szły pospiesznym trybem*) i w miesiąc później można było oznaczyć dzień premiery na 28 września.

Nowość Moniuszki wystawiona została przez najlepsze siły opery: Zbigniew (W. Troszel), Stefan (Dobrski), Miecznik (Kozieradzki), Maciej (Köhler), Skołuba (Prohazka), Hanna (Dowiakowska), Jadwiga (Hessówna), Cześnikowa (Majeranowska), reżyserował Matuszyński, chóry przygotował Meller, dekorację malował Groński.

Prasa przyjęła „Straszny Dwór" bardzo życzliwie ale bez entuzjazmu i bez szerszych analitycznych rozbiorów; bolesny nastrój niedawno zlikwidowanego powstania zaznaczał się wówczas w pismach warszawskich skąpymi wiadomościami o sztuce. W każdym razie Moniuszko był kontent i po trzecim przedstawieniu donosił Ilcewiczowi, że „zwycięstwo stanowcze", ale równocześnie i o tym, że „obecnie „Straszny Dwór" zawieszony przez matkę naszą cenzurę..." Zakaz, który wkrótce został zniesiony. Jedną tylko słabą stronę opery odczuwał Moniuszko: libretto! wskazują na to dalsze słowa wspomnianego listu: „Nowy mazur, rodzony Halkowego braciszek, ożywia czwarty akt, który w *librecie bez życia* wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania..." Jeżeli też „Straszny Dwór" wytrzymał zwycięsko próbę lat przeszło osiemdziesięciu — i do dziś dnia przemawia do nas czarującym muzycznym językiem to oczywiście nie dzięki wątłej, z opowiadań Wójcickiego zaczerpniętej, osnowie, ale dzięki samej *muzyce,* dzięki jej „obiektywnej" wartości, której żadne przemiany językowe i stylistyczne, jakie od tych dawnych czasów zaistniały w gramatyce i składni muzycznej, umniejszyć nie są i nie będą w stanie.

P. S. Skład Komitetu redakcyjnego, który opracował nowe wydanie „Strasznego Dworu", był następujący: prof. Kazimierz Sikorski (przewodniczący), Dr. Zygmunt Latoszewski, prof. Je-

---

*) W połowie sierpnia pisze Moniuszko do Ilcewicza *„uczę na gwałt* „Strasznego Dworu" abym przed najazdem Włochów mógł wypchnąć choć parę razy..."

rzy Lefeld, Marian Mrozowski, Dr. Henryk Opieński, Dr. Julian Pulikowski, Teodor Śledziński (b. kapelmistrz Opery Warszawskiej). Wyciąg fortepianowy — w doskonałej formie, sporządził Jerzy Lefeld.

Dr. Stanisław Zetowski.

LEGENDA Z CZASÓW WIELKIEJ WOJNY O SERCU SZOPENA.

W ukazującym się w Brukseli podczas niemieckiej okupacji urzędowym organie, najprawdopodobniej „Brüsseler Zeitung" — mieliśmy w ręku tylko interesujący nas wycinek, znajdujący się u ks. Staicha w Krakowie — z 1915 r. w nr. 208, w pierwszym dodatku umieszczono niedługi wiersz Herberta Eulenberga (poety u nas zupełnie nieznanego) p. t. „Do serca Szopena" (An das Herz Chopins), wyprzedziwszy go następującym objaśnieniem genetycznym: „Przy odwrocie z Warszawy Rosjanie unieśli do Moskwy serce niemieckiego kompozytora Szopena, dotąd w Warszawie przechowywane". Ta charakterystyczna aneksja Szopena nie irytuje nas dzisiaj wcale, bo pamiętamy jeszcze jak daleko sięgały apetyty zaborcze Niemców we wszelkich dziedzinach w czasach istotnie wspaniałych zwycięstw oręża niemieckiego. Apostrofa do serca Szopena Eulenberga w dość swobodnym polskim przekładzie brzmi następująco: „Niezaznające spokoju serce, w genialnych wzlotach unosiłoś się pod błękity; zbyt wcześnie oddzieliłoś się od ducha, gdyż nie mogłoś pogodzić się z rzeczywistością. Serce, dzisiaj jeszcze zakłócają ci twój spokój. Z ojczystego miasta, dla którego płonęłoś jak żadne inne z ojczystego miasta, które cię strzegło jako najświętszej relikwii, w urnie przemocą uniesiono ciebie potajemnie. Wyrwano z nurtu dziejowych wydarzeń narodu, które ty przeżywałoś każdym drgnieniem; kraj, w którym jedynie krótko za życia przebywałoś, musisz teraz po śmierci znów z goryczą rzucać. Okrutne czasy, w których nawet serce artysty z przystani gorąco upragnionej wyrwano, jeśli już wobec nas żywych, jesteście bezlitosne w szafowaniu bólem i cierpieniami, przynajmniej umarłym, życiem znużonym, dajcie niezamącony spoczynek".

Autor, jak widać z tego drobnego urywku twórczości, był doskonale obeznany z polskim mitem o Szopenie, z rolą kompozytora w narodzie, które to wiadomości rozrzucone umiejętnie po wersetach potęgują nastrój i patos.

Wiadomość o uwiezieniu serca Szopena przez cofających się z Warszawy Moskali, zupełnie omal dotychczas nam nieznana, podnieciła nasze pobudliwe zainteresowanie, zwłaszcza że w roczniku 1915 paryskiej „L'Illustration" natrafiliśmy na analogiczny wiersz znanego poety francuskiego Edmunda Rostanda p. t. „Serce" (wszedł później w wydawnictwo kompletu poezyj), który powstał na wiadomość, że przed wkraczającymi do Warszawy Niemcami uniesiono potajemnie z warszawskiego kościoła św. Krzyża serce Szopena w srebrnej urnie. Ten utwór Rostanda na terenie Krakowa rozpowszechnił nieco przekład W. Zechentera w 1927 r., zamieszczony w literackiej części programu premiery Cyrano de Bergerac w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie; w 1937 r. był oddeklamowany podczas audycji radiowej poświęconej francuskiej poezji...

Treść zwięzła wiersza Rostanda tak się przedstawia: butny oficer pruski w rozwalonym przez armaty polskim zamku gra na fortepianie utwory Szopena. Gra mu czegoś dzisiaj nie idzie; „gra, bez sensu i bez rady", choć doskonale zgłębił tajniki muzyki Szopena. Brak grze „serca Szopena", dlatego ona mrozi pustką. Nagle wchodzi kirasjer i melduje: „Nieznana serce (Szopena) wzięła dłoń, kiedy z Warszawy uciekali". Więc razem wzięli preludia, nokturny... I oto grający w wyobraźni widzi, jak jakiś rycerz legendarny w miesięcznej mgle gna pośród nocy przez stepy, unosząc urnę z sercem Szopena, zakrytą skórą pantery. On wie, że to co unosi, to nie tylko serce Szopena, ale

To nieśmiertelny święty Graal,
To romantyzmu uczuć kwiecie.
Wielkiej, dostojnej Polski serce
Wieczyście żywe w żarze krwi.

Serce, które nigdy nie umiera.

Te dwie notatki, coprawda przekazane w poezji, która buja nader często w podniebnych krainach fantazji, posłużyły nam za podstawę do dalszych badań bądź co bądź ciekawego pro-

blemu. Acz nie żywiliśmy głębszego przeświadczenia, że istotnie korzenią się w warstwicach prawdy, przecież jako już częściowo bodaj rozpowszechnione, domagały się o naukową interpretację, o zbicie — ewentualne uzasadnienie.

Autopsja w Kościele św. Krzyża w Warszawie wykazała dobitnie, że o żadnym naruszeniu schowku z cenną relikwią nie mogło być mowy, że serce Szopena w 1915 r. nie mogło być stąd zabrane i gdzieindziej przewiezione. Mimo takiego naocznego skonstatowania — naukowe badania wymagają ścisłości i wyczerpania istniejących dowodów — zwróciliśmy się w 1935 r. do ówczesnego księdza proboszcza parafii św. Krzyża Jana Lorka (obecnie ks. biskupa), z prośbą o informacje w rozwiązywanej kwestii. Ksiądz proboszcz był uprzejmy przesłać nam list z 23 listopada 1935 r. o następującym brzmieniu: „W odpowiedzi na list z 20 b. m. mogę z całą odpowiedzialnością uspokoić WPana Doktora, że Rosjanie nie zabrali i nie wywieźli serca Chopina z naszego kościoła. Pracuje jeszcze w naszym kościele ksiądz Matlakowski, kapłan świecki, który już od 32 lat jest przy tym kościele i nic mu nie wiadomo nawet o jakichś zakusach Rosjan na naszą narodową pamiątkę, również i Kuria Metropolitalna nic o tym nie wie. A przecież bez wiedzy ówczesnego odważnego proboszcza ś. p. Ks. Arcybiskupa Ruszkiewicza takich rzeczy nikt dokonać nie mógł". Oczywiście dotychczasowe autorytatywne dowody uznaliśmy za zupełnie wystarczające do wykazania nieprawdziwości zarzutu uwiezienia serca Szopena przez cofających się Moskali. W nadziei jednak, że dotrzemy do jądra genezy wersji legendarnej, odważyliśmy się poprosić żyjącego dotąd byłego prezydenta policji w okupowanej Warszawie, dr. Sahma, obecnie prezydenta (Oberbürgermeister) miasta Berlina, o informacje w badanej materii. Dr. Sahm raczył uprzejmie w liście z 24 grudnia 1935 r. powiadomić nas, że na terenie Warszawy podczas pełnienia funkcyj urzędowych nic nie słyszał o uwiezieniu przez Moskali serca Szopena.

Powyższe autorytatywne argumenty wykazują jasno i dowodnie, że wiadomość o uwiezieniu serca Szopena z Warszawy przez Moskali nie opiera się na prawdzie, że należy zupełnie do sfery legend. Skoro jest legendą, postarajmyż się w miarę możności do wykazania pochodzenia tej legendy, bo przecie na ja-

kiejś podstawie, raczej może z jakiejś potrzeby chwilowej powstać musiała.

Ściśle rzecz biorąc, właściwie w przytoczonych wierszach legenda o sercu Szopena rozdwaja się na dwie podobne wersje: Eulenberga, głoszącą jawnie, że Moskale uwieźli z sobą serce, co poeta w wierszu odpowiednio rozwinął, i Rostanda, podającą ogólnikowo, że ktoś — widocznie ze strony polskiej — uniósł serce Szopena w srebrnej urnie przed wkraczającymi Niemcami jako relikwię narodową. Jądro obydwóch wariantów mimo szczegółów odmiennych — mamy do czynienia z niczem nieskrępowaną poezją — jest takie samo.

Czy która z tych legend była znaną w Warszawie w czasie okupacji? Skrupulatne przerzucenie dostępnych nam dzienników i czasopism z czasów okupacji niemieckiej, w których nie natrafiliśmy na żadne wzmianki o legendzie, zdaje się poświadczać, że na gruncie warszawskim, nawet, powiedzmy, na terenie polskim, legenda była zupełnie nieznaną, że więc tutaj nie mogła się narodzić, acz okoliczności odpowiednie istniały. Powstała tedy ona niezawodnie na Zachodzie. Nasamprzód najprawdopodobniej w okupowanej przez Niemcy Belgii. Niezbyt misternie ją sklecono, bo każdy kulturalny Belg chyba dobrze wiedział, jakiej narodowości był Szopen, tym bardziej, że nie zaliczano go dotychczas nigdy do narodowości niemieckiej. Ta naiwność legendy, ten koloryt zbyt jaskrawej plamy każe nam dopatrywać się w legendzie znamion pospolitej, hucznej propagandy, która w szczegółach z rzeczywistością niejednokrotnie koliduje. Istotnie, najprawdopodobniej narodziła się legenda o sercu Szopena w kuźnicy niemieckiej propagandy, mobilizującej bezkompromisowo wszystko, co się tylko dało zużytkować do swych patriotycznych celów. I tutaj zapewne chodzi o zaakcentowanie urbi et orbi barbarzyństwa Moskali, którzy nie uszanowali i targnęli się na najświętszą relikwię narodową i równocześnie ludzkości, bo Szopen należy do ludzkości, i podniecenie oburzenia świata na metody ich postępowania. Ta legenda w tej formie musiała dotrzeć do Francji. Acz tutaj wiedziano doskonale, że nie opiera się nawet na źdźble prawdy, przedstawiała jednak wspaniały motyw do przetworzenia poetyckiego. Posłużył się nią Rostand, usuwając z niej jad propagandowy i istotnie odziewając w poetyckie szaty.

Olgierd Straszyński.

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH.

(Ciąg dalszy).

Zanim przystąpię do wyliczenia dalszych płyt z polską muzyką czyli do drugiej części naszego spisu pragnę uzupełnić jego część pierwszą. Na początku maja bowiem zostało nagrane 6 utworów polskich na płytach Syrena-Elektro. Wykonawcami byli utalentowana młodziutka śpiewaczka, „polska ERNA SACK" Barbara Kostrzewska i orkiestra pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Nagrano następujące utwory:

	Uwagi
KARŁOWICZ MIECZYSŁAW.	
Pamiętam ciche, jasne, złote dnie — pieśń (instrumentacja Olgierda Straszyńskiego), (sł. K. Tetmajera) — Syr. El. 2076.	*Moniuszko:* Aria z opt. Beata V/38.
MONIUSZKO STANISŁAW.	
Aria finałowa (Walc) z opt. Beata (sł. J. Chęcińskiego) Syr. El. 2076.	*Karłowicz:* Pamiętam ciche, jasne, złote dnie V/38.
a) Panicz i dziewczyna — pieśń (sł. A. E. Odyńca). b) Wiosna (Instrumentacja Olgierda Straszyńskiego) (sł. S. Witwickiego). Syr. El. 2077.	obie strony V/38.
WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI.	
a) Aria — Walc Goplany z I aktu op. Goplana (sł. L. Germana). b) Piosnka Bronki z I aktu op. Janek (sł. L. Germana) Syr. El. 2078.	obie strony V/38.

II. ARIE I PIEŚNI POLSKIE W WYKONANIU GŁOSÓW MĘSKICH.

	Uwagi
GALL JAN.	
Ach zejdź do gondoli — Stefan Witas (tenor) z tow. ork. Od. 271377.	——— IV/37.
Barkarola — Stanisław Znicz (baryton) przy fort. Ludwik Urstein. Col. DM 1345.	*Moniuszko:* Pieśń wojenna, ca 1932.

	Uwagi
GALL JAN.	
Dziewczę z czerwonymi usteczkami (Mädchen mit dem roten Mündchen) sł. Henricha Heine'go. Richard Tauber (tenor) po niemiecku! Od. RXX 8319 *).	——— przed 1933.
Gdybym był młodszy (sł. A. Asnyka) — Zenon Dolnicki (baryton) z tow. fort. Syr. El. 9897.	*Moniuszko:* O Matko moja VII/37.
Serenada (sł. M. Raczyńskiej) — Mieczysław Salecki (tenor) z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9825.	*Moniuszko:* Znasz li ten kraj, I/37.
Skryta miłość — Adam Didur (bas) z tow. ork. Bruns. A 8445.	*Moniuszko:* Dwie zorze, przed 1930.
KARŁOWICZ MIECZYSŁAW.	
Mów do mnie jeszcze — Ignacy Dygas (tenor) z tow. fort. Syr. El. 3318.	*Chopin:* Hulanka, przed 1930.
Mów do mnie jeszcze — Ignacy Dygas (tenor) z tow. fort. Syr. El. 3026.	*Karłowicz:* Skąd pierwsze gwiazdy, przed 1928.
Mów do mnie jeszcze — Stanisław Gruszczyński (tenor) z tow. fort. H. M. V. AM 814.	——— 1928.
Pamiętam ciche, jasne, złote dnie (instr. O. Straszyńskiego). a) Janusz Popławski (tenor) z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Col. DM. 1790, b) Janusz Popławski (tenor) z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Col. DM 1772, c) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 811.	*Noskowski:* Skowroneczek śpiewa, X/33. *Chopin:* Żal X/33. ——— 1928.
Skąd pierwsze gwiazdy, a) Ignacy Dygas (tenor) Syr. El. 3006. b) Ignacy Dygas (tenor) Syr. El. 3026.	*Müncheimer:* Serenada z op. Mazepa, przed 1928. *Karłowicz:* Mów do mnie jeszcze, przed 1928.
a) Śpi w blaskach nocy (sł. M. Konopnickiej), b) Przed nocą wieczną (sł. Z. Krasińskiego). Jerzy Czaplicki (baryton) z tow. ork. Od. 236465.	*Moniuszko:* Kozak, XII/33.
Zasmuconej — Ignacy Dygas. Syr. El. 3321.	*Niewiadomski:* Nie swatała mi cię swatka, przed 1930.
Na Anioł Pański biją dzwony (melodeklamacja, poezja K. Tetmajera) — Tadeusz Bocheński (speaker P. R.) przy fortep. Ludwik Urstein. Syr. El. 3291.	——— ca 1929.

	Uwagi
MALISZEWSKI WITOLD.	
a) Pieśń wiosenna, b) Czeremcha (poezje Żukowskiego, tłum. Wandy Melcer - Rutkowskiej), Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM 1866.	obie strony V/34.
MARCZEWSKI LUCJAN.	
Na ust koralu (sł. Różyckiego) — Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9815.	*Moniuszko:* Piosnka żołnierza. XII/36.
Na ust koralu (sł. Różyckiego) — Stefan Witas (tenor) z tow. ork. Col. DM 1641.	——— XI/32.
Ty czekaj na mnie, dzieweczko — Ignacy Dygas. Syr. El. 3002.	*Wieniawski:* Mazurek, przed 1928.
Walc — Ignacy Dygas z tow. fort. Syr. El. 3317.	*Moniuszko:* Kozak, ca 1930.
MŁYNARSKI EMIL.	
Kołysanka, a) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 810,	*Rutkowski:* Mów do mnie jeszcze, 1928,
b) Ignacy Dygas. Syr. El. 3066,	——— przed 1928.
c) Stefan Witas z tow. ork. Od. 271338.	*Niewiadomski:* W księżycową noc XII/36.
Piosnka o Komendancie, a) Janusz Popławski z tow. ork. P. R. pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Col. DM 1848,	Hymn; Brygada II/34.
b) Ignacy Dygas, Syr. El. 3065,	*Zarzycki:* Moja piosenka, przed 1928.
c) Ignacy Dygas. Syr. El. 3000.	*Moniuszko:* Pieśń wojenna, przed 1928.
d) Ignacy Dygas. Syr. El. 3320,	——— ca 1930.
e) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 809.	——— 1928.
MONIUSZKO STANISŁAW.	
Aria z IV-go aktu op. Halka (Szumią jodły) a) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze czeskiej. H. M. V. AN 94 *), b) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Opery Warszawskiej pod dyr. Artura Rodzińskiego. Od. 217119*) lub Parl. 64567*),	obie strony, 1928. *Moniuszko:* Aria z op. Halka (Gdyby rannym słonkiem) w wyk. H. Zboińskiej Ruszkowskiej, 1931.

	Uwagi
c) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Syr. El. 3118,	*Moniuszko:* Aria (I ty mu wierzysz)
d) Wiktor Bregy (tenor) z tow. ork. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Od. 236120,	z op. Halka, przed 1928. obie strony, przed 1930.
e) Wiktor Bregy z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3366.	obie strony, ca 1930.
f) Mieczysław Salecki z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3373,	obie strony, ca 1930
g) Ignacy Dygas. Syr. El. 3315,	———
h) Leonid Sobinow (tenor) (po rosyjsku), H. M. V. DB 892*),	ca 1930. ——— przed 1920, A.
i) Józef Mann (tenor) z tow. ork. symf. Od. 217051*),	*Moniuszko:* Aria (I ty mu wierzysz) z op. Halka, przed 1932.
j) Władysław Ladis (Kiepura) (tenor) z tow. ork. symf. pod dyr. Jana Swarowskiego. Od. 253960.	*Moniuszko:* Aria (I ty mu wierzysz) z op. Halka. IV/36.
Aria z II-go aktu op. Halka (I ty mu wierzysz), a) Władysław Ladis (Kiepura) z tow. ork. pod dyr. Jana Swarowskiego. Od. 253960,	*Moniuszko:* Aria z IV-go aktu op. Halka (Szumią jodły), IV/36.
b) Stanisław Gruszczyński. Syr. El. 3118,	Aria: Szumią jodły, przed 1928.
c) Józef Mann (tenor) z tow. ork. symf. Od. 217051*).	Aria: Szumią jodły, przed 1932.
Aria z op. Halka (Skąd tu przybywa) — Eugeniusz Mossakowski (baryton) z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Artura Rodzińskiego Parl. 64558*).	——— 1931.
Aria Janusza op. Halka — Eugeniusz Mossakowski (baryton) z tow. ork. Syr. El. 3299.	——— IV/29.
Aria Stolnika (polonez z aktu I-go) z op. Halka. Aleksander Michałowski (bas) z tow. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Adama Dołżyckiego. Syr. El. 3495 lub Syr. El. 3553.	*Moniuszko:* Początek duetu Halki i Jontka z op. Halka, 1930.
Aria z III-go aktu op. Straszny Dwór (z kurantem), a) Wiktor Bregy z tow. ork. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Od. 236121,	obie strony; przed 1930. ———
b) Adam Dobosz (tenor) z tow. ork. symf. Od. 64012,	przed 1932.
c) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze Czeskiej. H. M. V. AN 93*),	*Moniuszko:* Aria z op. Hrabina, 1928.

d) Ignacy Dygas. Syr. El. 3316,	ca 1930.
e) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Adama Dołżyckiego. Syr. El. 3115,	przed 1928.
f) Mieczysław Salecki z tow. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Waleriana Bierdiajewa. Syr. El. 9864.	III/37.
Polonez z op. Straszny Dwór — Wacław Brzeziński (baryton) Syr. 178B.	(stare A).
Aria Kazimierza z op. Hrabina (Od twojej woli) — Ignacy Dygas z tow. ork. Parl 1—75736.	(stare A).
Aria Kazimierza z op. Hrabina. Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze Czeskiej. H. M. V. AN 93*).	*Moniuszko:* Aria z op. Straszny Dwór, 1928.
Pieśń Chorążego z I-go aktu op. Hrabina, a) Tadeusz Łuczaj (bas) z tow. fort. Crist. 1284.	*Moniuszko:* a) O Matko moja, b) Kum i kuma, ca, 1934.
b) A. Ostrowski (bas), Syr. 225A.	(stare A).
Pieśń Stanisława z op. Verbum Nobile, a) Stanisław Znicz (baryton) przy fort. Ludwik Urstein. Col. DM 1343,	*Noskowski:* Stach, ca 1932.
b) Eugeniusz Mossakowski z tow. ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3611.	1930.
Dwie zorze, a) Adam Didur (bas) z tow. ork. Bruns, A 8445,	*Gall:* Skryta miłość, przed 1930.
b) Eugeniusz Mossakowski (baryton) z tow. ork. pod dyr. Bronisława Szulca, Syr. El. 3610.	1930.
Kozak a) Jerzy Czaplicki (baryton) z tow. ork. Od. 236465,	*Karłowicz:* Dwie pieśni, XII/33.
b) Ignacy Dygas z tow. fort. Syr. El. 3317.	*Marczewski:* Walc, ca 1930.
c) Ignacy Dygas z tow. fort. Syr. 286A.	*Moniuszko:* Krakowiaczek (stare A).
Krakowiaczek (Wesół i szczęśliwy), sł. Wasylewskiego a) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM 1792,	*Różycki:* Krakowiak z bal. Pan Twardowski, X/33.
b) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM. 1771,	*Noskowski:* Skowroneczek śpiewa, X/33.
c) Ignacy Dygas. Syr. El. 3319,	*Moniuszko:* Pieśń wojenna, ca 1930.
d) Ignacy Dygas. Syr. 286A.	Kozak, (stare A).

MONIUSZKO STANISŁAW.	Uwagi
e) Mieczysław Salecki. Syr. El. 3379,	*Noskowski:* Skowroneczek śpiewa ca 1930.
f) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM. 808.	Skowroneczek śpiewa ca 1928.
Kum i kuma — Tadeusz Łuczaj (bas-baryton) z tow. fort. Crist. 1284.	*Moniuszko:* a) O Matko moja, b) Pieśń chorążego z op. Hrabina, ca 1934.
Modlitwa „Na skrzydłach pieśni" — Stanisław Gruszczyński. Od. 85903*.	——— przed 1932.
O Matko moja (sł. I. Prusinowskiego) a) Tadeusz Łuczaj z tow. fort. Crist. 1284,	*Moniuszko:* a) Pieśń chorążego, b) Kum i kuma, ca. 1934.
b) Zenon Dolnicki (baryton) z tow. fort. Syr. El. 9897.	*Gall:* Gdybym był młodszy. VII/37.
Pieśń wojenna a) Ignacy Dygas. Syr. El. 3319,	*Moniuszko:* Krakowiaczek, ca 1930.
b) Stanisław Znicz (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1345.	*Gall:* Barkarola, ca 1932.
c) Ignacy Dygas. Syr. El. 3000.	*Młynarski:* Piosnka o Komendancie przed 1928.
Pieśń wieczorna — Eugeniusz Mossakowski. Parl. 44710.	——— 1931.
Piosnka żołnierza z dramy „Piękna kobieta" (Instr. Z. Noskowskiego) (sł. J. Korzeniowskiego),	
a) Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9815,	*Marczewski:* Na ust koralu, XII/36.
b) Mieczysław Salecki. Syr. El. 3060.	——— przed 1928.
Znasz li ten kraj. (Instr. O. Straszyńskiego). (poezja Goethego, tłum. Adama Mickiewicza), a) Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9825,	*Gall:* Serenada, I/37.
b) Stefan Witas (Nowita) z tow. ork. Od. 236443.	——— X/33.
MÜNCHEIMER ADAM	
Serenada z op. Mazepa — Ignacy Dygas. Syr. El. 3006.	*Karłowicz:* Skąd pierwsze gwiazdy, przed 1928.

	Uwagi
NIEWIADOMSKI STANISŁAW	
Dziewczę z buzią jak malina. Z cyklu „Z wiosennych tchnień"—Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM. 812.	*Krupiński:* Trzy ścieżki, 1928.
Nie swatała mi cię swatka — Ignacy Dygas. Syr. El. 3321	*Karłowicz:* Zasmuconej, ca 1930.
a) Siwy koniu — b) W krwawym polu. Ignacy Dygas. Syr. El. 3001.	obie strony, przed 1928.
W księżycową noc majową. Z cyklu „Z wiosennych tchnień". Stefan Witas z tow. ork. Od. 271338.	*Młynarski:* Kołysanka, XII/36.
NOSKOWSKI ZYGMUNT.	
Stach (do sł. M. Konopnickiej), a) Stanisław Znicz przy fort. Ludwik Urstein. Col. DM. 1343.	*Moniuszko:* Pieśń Stanisława, ca 1932.
b) Tadeusz Łuczaj z tow. fort. Crist. 1283.	——— ca 1934.
c) Włodzimierz Kaczmar (bas) z tow. fort. Col. DM 1521.	——— ca 1932.
Skowroneczek śpiewa, a) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM. 1790,	*Karłowicz:* Pamiętam ciche, jasne, złote dnie X/33.
b) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM 1771,	*Moniuszko:* Krakowiaczek, X/33.
c) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 808,	Krakowiaczek, 1928.
d) Mieczysław Salecki, Syr. El. 3379,	Krakowiaczek, ca 1930.
e) Ignacy Dygas. Syr. 852.	——— (stare A).
NOWOWIEJSKI FELIKS.	
a) Odejdź Jasiu od okienka, b) Pamiętasz Jasiu. — Michał Zabeyda-Sumicki (tenor) z tow. ork. Od. 271384.	obie strony IV/37.
PADEREWSKI IGNACY, JAN.	
Aria z II-go aktu op. Manru (sł. J. Ziółkowskiego), a) Mieczysław Salecki (przy fort. Ludwik Urstein). Syr. El. 3378,	*Różycki:* Piosnka Caton, ca 1930.
b) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze. H. M. V. AM. 807,	——— 1928.
c) Janusz Popławski z tow. ork. pod dyr. Stanisława Nawrota. Od. 271252.	*Żeleński:* Dumka z op. „Janek", IV/36.

	Uwagi
RÓŻYCKI LUDOMIR.	
Piosnka Caton z op. Casanova (sł. J. Krzewińskiego), a) Janusz Popławski z tow. Warsz. Ork. symf. pod dyr. kompozytora. Col. DM 1791,	*Chopin:* Żal, X/33.
b) Janusz Popławski z tow. Warsz. Ork. symf. pod dyr. kompozytora. Col. DM. 1783.	*Różycki:* Krakowiak z bal. Pan Twardowski, X/33.
c) Mieczysław Salecki (przy fort. Ludwik Urstein), Syr. El. 3378.	*Paderewski:* Aria z op. Manru, ca 1930.
Rajski ptak, pieśń. (Instr. O. Straszyńskiego). (sł. J. Krzewińskiego). Janusz Popławski z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Col. DM 1923.	——— X/34.
RUTKOWSKI NAPOLEON.	
Kocham cię. — Ignacy Dygas. Syr. 840.	——— (stare A).
Mów do mnie jeszcze, a) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 810,	*Młynarski:* Kołysanka, 1928.
b) Mieczysław Salecki, Syr. El. 3964,	——— ca 1933.
c) Ignacy Dygas. H. M. V. V 546,	——— ca 1927.
d) Ignacy Dygas. Syr. 839.	——— (stare A).
ZARZYCKI ALEKSANDER.	
Moja piosenka — Ignacy Dygas. Syr. El. 3065.	*Młynarski:* Piosnka o Komendancie przed 1928.
ŻELEŃSKI WŁADYSŁAW.	
Dumka Janka z op. Janek (sł. L. Germana), a) Janusz Popławski z tow. ork. pod dyr. Stanisława Nawrota. Od. 271252,	*Paderewski:* Aria z op. Manru, IV/36.
b) Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3372.	——— przed 1930.
Aria Kirkora z I-go aktu op. Goplana. Ignacy Dygas z tow. ork. Syr. 616A*.	——— (stare A).

W SPRAWIE LISTÓW MONIUSZKI.

Profesor Feliks Kęcki w numerze 1-szym z 1937 r. miesięcznika „Zorze Jutra" opublikował nieznany dotychczas list Stanisława Moniuszki, nabyty w 1936 r. przez zarząd Sekcji im. Moniuszki przy Warszawskim Tow. Muzycznym. Nie wszystkim może czytelnikom tego pisma wiadomo, jakie to niesłychanie bogate skarby muzealne znajdują się w zbiorach Towarzystwa, jak również jego części składowej, a mianowicie w Sekcji im. Stanisława Moniuszki. Cenne te zbiory w kraju naszym nie mają wprost równoważnika, coby się z nim równać był w stanie i mógł dać obraz historii i rozwoju muzyki polskiej. A zwłaszcza co się tyczy Sekcji im. Moniuszki, to poszczycić się ona może wieloma tomami listów Moniuszki i osób z nim zbliżonych. Zbiory tych listów, jak i pamiątki po mistrzu skrzętnie i z umiłowaniem były gromadzone przez nieżyjącego już, a długoletniego prezesa tejże Sekcji ś. p. Władysława Zahorowskiego, zasłużonego tej instytucji działacza, jak i przez obecnego, a niestrudzonego jej prezesa, p. Mariana Mrozowskiego.

Jak wiadomo, list przez prof. Kęckiego opublikowany tyczy się wydawnictwa wyciągu fortepianowego „Halki" z tekstem rosyjskim przez znaną firmę wydawniczą P. Jurgensona w Moskwie, — i niewątpliwie wzbogaca on korzystnie zbiory Sekcji. Przy okazji wspomnieć jednak też należy, że niezależnie od tych wspaniałych zbiorów moniuszkowskich, godzi się też wspomnieć i o zbiorach archiwalnych Państwowego Konserwatorium muzycznego w Warszawie, które wiele też cennych i interesujących listów Moniuszki posiada, związanych ściśle z dziejami naszego Konserwatorium. I tak, już w 1936 r. bardzo interesującą korespondencję, dotyczącą wejścia Moniuszki do Instytutu Muzycznego w charakterze profesora tej uczelni, opublikował prof. dr. Stefan Śledziński-Lidzki w „Muzyce Polskiej", w pierwszym zeszycie pod nagłówkiem „Akta Moniuszkowskie w archiwum Konserwatorium Warszawskiego". Listy te wraz z listami ówczesnego dyrektora Instytutu, Apolinarego Kątskiego są przechowywane w teczce, zatytułowanej „Akta t: s: profesora harmonji i kontrapunktu Instytutu Muzycznego Warszawskiego".

Z akt tych wynika, że Kątski już dnia 7 listopada 1860 r. zwrócił się listownie do Moniuszki z propozycją objęcia wykładów harmonii i kontrapunktu w Instytucie Muzycznym, lecz propozycja ta dyrektora Instytutu pozostała bez żadnej odpowiedzi ze strony mistrza, co należy tłumaczyć ówczesnymi, nieprzychylnymi nastrojami, w stosunku do powstającego wówczas Instytutu pod kierunkiem Kątskiego, wśród muzyków warszawskich, a zwłaszcza wpływom Józefa Sikorskiego, redaktora „Ruchu Muzycznego", a serdecznego przyjaciela Moniuszki; — tak że dopiero w sześć lat później, bo dopiero w 1866 r. we wrześniu zdecydował się mistrz na prowadzenie proponowanych mu już przedtem klas w Instytucie, kierowanym przez Kątskiego.

W aktach tegoż konserwatorium z 1865 r., a tyczących przygotowania „Widm", t. j. drugiej części „Dziadów", Mickiewicza z piękną, nastrojową muzyką Moniuszki, projektowaną do wykonania w tymże roku na korzyść

niezamożnych uczniów Instytutu, znajdują się dwa cenne listy. Jak wynika z afiszów, będących w zbiorach Sekcji moniuszkowskiej, wykonanie tego wybitnego dzieła odbyło się już dn. 22-go i 29-go stycznia w salach redutowych na koncertach Moniuszki; partie deklamacyjne wykonali artyści teatrów rządowych: pna Palińska i Chęciński, muzyczną zaś część — artyści opery: pna Kwiecińska i panowie Köhler i Ziółkowski, a nadto brały udział orkiestra i chór opery, wzmocniony uczennicami i uczniami Instytutu Muzycznego. Koncert ten miał być jeszcze powtórzonym na korzyść niezamożnych uczniów Instytutu. W aktach, dotyczących tego koncertu, znajduje się następujący list Moniuszki do Kątskiego:

„Szanowny Dyrektorze,

Według mego zaręczenia i soliści i chór mają pozwolenie przyjęcia udziału w wykonaniu *Dziadów*.

Upraszam tylko, ażeby takowe mogły być na początku koncertu. Zdaje mi się, że to więc żądanie zgodzi się ze zdaniem Dyrektora Dobrodzieja

najżyczliwszy sługa *S. Moniuszko*

10.3 Koncert dla Nowakowskiego odłożony na dwa tygodnie".

W międzyczasie między wykonaniem „Widm" na koncercie Moniuszki, a wykonaniem ich na rzecz niezamożnych uczniów Instytutu, pojechał Moniuszko do Lwowa w celu zapoznania lwowskiej publiczności z tym nowym swoim dziełem, napisanym do natchnionych słów Mickiewicza. Tam koncert ten miał się odbyć początkowo dn. 20 lutego, potem w niedzielę dn. 26-go o godzinie 1-szej, lecz odbył się dopiero w czwartek dn. 2 marca w sali radnej miasta Lwowa na dochód sierot pod opieką Domu Opatrzności, ze współudziałem miejscowego Towarzystwa Muzycznego. Śpiewy solowe wykonali: pani L*** i p. Koncewicz, a część deklamacyjną odtworzyła pna Wenclówna i p. Wilkoszewski; wykonanie dzieła poprzedziła uwertura „Bajka". Mimochodem można zaznaczyć, że ceny biletów na ten koncert były następujące: miejsce numerowane 2 zł. 50 kr., wstęp 1 i pół zł., numerowana galeria 1 zł., nienumerowana 60 kr., a bilety można było nabywać w księgarni Karola Wilda. Początek koncertu o 4 i pół, a koniec o 6 i pół godzinie. Wyżej wzmiankowane opóźnienie terminu tego koncertu wywołało potrzebę wysłania następującego listu ze Lwowa do Kątskiego.

„Szanowny Dyrektorze.

O mój powrót proszę być zupełnie spokojnym. Najpóźniej będę w Warszawie 8-go d. Marca. Trzeba więc będzie próby zbiorowe naznaczyć codziennie od czwartku do dnia koncertu. Ponieważ Köhlerowi odmówiono urlopu, pobyt mój we Lwowie tak się przedłużył, że na Pragę czasu mieć nie będę. Może być bardzo, że wcześniej nawet wrócę.

Z prawdziwym szacunkiem Wielmożnego Dyrektora Najżyczliwszy sługa

S. Moniuszko

1865.23.2. d. Lwów".

Po odbyciu się lwowskiego koncertu Moniuszko powrócił do Warszawy i mógł swobodnie zająć się przygotowaniem „Widm" do koncertu na ko-

rzyść niezamożnych uczniów Instytutu, który się odbył w dniu 19 marca w salach redutowych. Partie deklamacyjne wykonali Palińska i Chęciński śpiewy zaś Kwiecińska i Köhler, a nadto brały udział orkiestra, oraz chóry teatralne, wzmocnione chórami Instytutu. Ponadto została wykonana II symfonia D-dur Beethovena. Ceny biletów wynosiły 75 kop. galeria i rb. 1 kop. 50 krzesła.

Oto jak się przedstawia na mocy tych listów oraz zbiorów Sekcji sprawa wykonania „Widm" w Warszawie i we Lwowie w 1865 roku.

Feliks Starczewski

Z PRASY

GONIEC WARSZAWSKI.

Dziennik ten w artykule p. t. „Wiatr od Wschodu w popisach Baletu Polskiego" z dn. 8 maja porusza, w dalszym ciągu aktualną, sprawę Polskiego Baletu Reprezentacyjnego i jego niedawnej imprezy zagranicznej.

Po krytyce „Baśni Krakowskiej", która autorowi omawianego artykułu „Rusju pachniet" i baletów, jak: „Pieśń o ziemi", „Apollo i dziewczyna", „Powrót" i „Koncert e-moll" Chopina, autor krytykuje zbytkownie wydany program Polskiego Baletu Reprezentacyjnego.

W programie tym zamieszczone są z prasy francuskiej, angielskiej i niemieckiej opisy głosów rzekomego entuzjazmu i wielkich pochwał.

W dalszym ciągu autor artykułu cytuje słowa krytyki zagranicznej: „Figaro" — Reynaldo Hahn: „nie podoba mi się, że myśl o zrozpaczonym młodym geniuszu zastępuje się tutaj widokiem grup tancerzy i tancerek.. uśmiechniętych". A dalej w „The Bystander" pisze A. Haskell: — „To, cośmy widzieli w Covent Garden, nie jest jeszcze „fair" wobec Polski. Dziwne jest że balet polski zdobywa grand-prix w Paryżu — należał mu się raczej kubek, jaki się daje chrześniakom na pamiątkę, albo co najwyżej złoty medal. Pamiątkowy program francuski był arcydziełem naiwności, wychwalając czteromiesięczne dziecko, tak jak gdyby było już wielką damą. Muzyka nas rozczarowała, aczkolwiek te cztery balety nowe nie stały poniżej przeciętnego poziomu współczesnej muzyki baletowej, który zresztą jest w ogóle niski".

Najciekawsze zaś jest to, że — jak pisze autor artykułu „Gońca" — „w programie spotykamy te same nazwiska krytyków, ale z... entuzjastycznymi pochwałami, więc... widocznie anonimowy twórca tej autoreklamy zabawił się również w cenzora. Nieprzychylne opinie i zdania poprostu wykreślił i dał naiwnemu czytelnikowi esencję samych pochwał i sukcesów. Nie bardzo to „fair..."

Sądzimy, że to wystarczy i komentarze są tu zbyteczne!

PION.

W nr. 14 z 19 kwietnia ukazał się artykuł Emilii Elsnerówny p. t „Drobne arcyważne sprawy". Autorka podjęła w nim nader ważną sprawę utrwa-

lania na płytach gry własnych utworów przez wielkich artystów. Sposób ten daje możność zachowania prawdziwych intencyj danego kompozytora, jego ujęcia, stylu etc.

To też słusznie ubolewa autorka nad — niedającą się odrobić — stratą, jaką poniosą już najbliższe pokolenia — stratą, wynikłą z wielkiego zaniedbania. Ani jednego bowiem nie posiadamy nagrania przez Szymanowskiego późniejszych jego utworów!

By wyrównać choć częściowo to zaniedbanie, słusznie należy — w tych czasach ciągłych zmian i kształtowań się — wołać za autorką artykułu na alarm: ci, którym sprawy kultury i muzyki polskiej leżą na sercu, niech pamiętają, że, choć Szymanowski odszedł — pozostały osoby, które tak dobrze go znały i z nim pracowały...

Niechże one w swej, nagranej na płytach, interpretacji dzieł Karola Szymanowskiego dadzą nam i tym co przyjdą najwierniejszy obraz jego oblicza muzycznego!

F. K.

SPRAWOZDANIA

Zofia Lissa. Muzyka i Film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej, 135 str. Lwów 1937, nakładem Księgarni Lwowskiej.

Jest to praca poniekąd pionierska i to nie tylko w polskiej literaturze muzycznej. Niewątpliwie zagadnieniom sztuki filmowej poświęcono w światowej literaturze estetycznej bardzo wiele prac a i u nas można znaleźć sporo artykułów i parę książek z tej dziedziny, jednakże problem muzyki w tych pracach jest na ogół traktowany marginalnie, albo też mamy do czynienia z wywodami programowymi, gdzie zagadnienie muzyki filmowej jest rozważane z punktu widzenia tych lub innych postulatów estetycznych. Natomiast jeśli chodzi o aspekt analityczno-badawczy i to tak wszechstronnie potraktowany, książka dr. Lissy jest w tej dziedzinie niewątpliwie jedną z pierwszych i do pewnego stopnia podstawowych.

Wszechstronność ujęcia problemu w tej pracy jest naprawdę imponująca i polega nie tylko na rozszerzeniu tematu do analizy całej sfery akustycznej filmu, do czego wciągnięte są również rozważania o roli mowy w filmie, lub ciszy i t. d., ale także na szerokim podbudowaniu poszczególnych problemów: książkę poprzedza ogólny ekskurs dotyczący ontologicznej struktury utworu filmowego, rola muzyki w filmie fabularnym jest rozpatrywana na tle ogólnych rozważań o muzyce programowej, zagadnieniu muzyki w grotesce filmowej towarzyszy analiza komizmu muzycznego wogóle, i t. d. Dowodem wszechstronnego i głębokiego wniknięcia w istotę poruszanych problemów są bardzo drobiazgowe i subtelne rozróżniania, np. gdy autorka traktuje muzykę w filmie jako symbol (patrz niżej) oddzielnie od zagadnienia charakteryzowania sytuacyj fabularnych przez ilustrację muzyczną,

gdy w ilustracji przez muzykę stanów psychicznych rozróżnia aspekt subiektywny i obiektywny (smutna muzyka towarzysząca obrazowi smutnej kobiety charakteryzuje smutek tej właśnie kobiety, ale smutna muzyka towarzysząca obrazowi opuszczonego pola lub cmentarza odnosi się do nastrojów, jakie pod wpływem takich obrazów powstają w *widzu)*, albo też gdy rozróżnia rolę muzyki jako *znaku* zaistnienia pewnych zjawisk psychicznych (np. występowanie motywu związanego z dawnymi przeżyciami bohatera, jako podkreślenie tego, że on w danym momencie obrazu te przeżycia wspomina) od muzyki uzmysławiające dźwięki, które bohater słyszy w halucynacyjnych majaczeniach, i t. d.

W uwagach wstępnych rozpatruje autorka film przede wszystkim jako sztukę syntetyczną, łączącą w sobie dwie sfery zmysłowe wzrokową i słuchową, i wspólny punkt zaczepienia pozwalający na taką syntezę upatruje w *ruchu*. Oczywiście ruch dźwiękowy nie jest tym samym co ruch wzrokowy, ale w celu umożliwienia tego zestawiania analizuje autorka bliżej pojęcie tak zwanej przestrzeni słuchowej, opierając się tu w zasadzie na wytycznych E. Kurtha (Musikpsychologie, str. 116) i uważając taką przestrzeń za coś immanentnego zjawiskom słuchowym, a nie tylko asocjatywnie do nich dołączonego. Według autorki „pojęcie przestrzeni słuchowej nie jest sztuczną konstrukcją myślową, fikcją, która by nie znajdowała swych źródeł w doświadczeniu introspekcyjnym". Jest to twierdzenie nadające się do dyskusji. Niewątpliwie w naszej introspekcji słuchowej znajdujemy pewne analogie do kategorii przestrzennych, ale to jeszcze nas nie upoważnia do traktowania tych analogii przestrzennie. Chodzi tu raczej o sprawę nazw. Słowa „niski", „wysoki" w odniesieniu do dźwięków są konwencjonalnymi terminami, mającymi swe źródła w bardzo starych, prymitywnych asocjacjach *), ale nie mającymi decydującego znaczenia dla istotnej analizy zjawisk. Poprostu jest nam wygodniej opisywać zjawiska słuchowe przy pomocy terminów dotyczących analogicznych zjawisk przestrzennych, ale wszelkie wprowadzanie pojęć przestrzeni słuchowej prowadzi tylko do sztucznego uzupełniania tej analogii, jak np. dopatrywania się w wyobrażeniu *masy* dźwiękowej (znowu poprostu metaforyczne określenie) odpowiednika trzeciego wymiaru.

Faktem jest jednak, że pewne zjawiska słuchowe tworzą dla nas ścisłą analogię z ruchem przestrzennym i dzięki istnieniu takiej analogii możemy tworzyć artystyczne syntezy wzrokowo-słuchowe. Próby takich syntez są już bardzo stare. Jest nią przede wszystkim wszelki taniec, do takiej syntezy dążyli również Wagner i Skriabin. Na przeszkodzie jednak stawały bądź ograniczoność choreografii, bądź też przewaga elementów psychiczno-treściowych nad formalnymi w choreografii i teatrze, utrudniająca bezpośrednią percepcję formalnych związków wzrokowo-słuchowych, a przede

*) Mimo iż autorka temu zaprzecza, nie bez znaczenia są tu pewne asocjacje z ruchami przy grze. Przyznam się, że nie umiem zrozumieć „powrotu od strony prawej do lewej" w ruchu melodycznym w zupełnym oderwaniu od obrazu ruchów grającego.

wszystkim sztuczność ruchu przy statycznych w zasadzie sztukach plastycznych. Dopiero film, w którym ruch jest czymś naturalnym a nie sztucznym, syntezę taką umożliwił w pewnym zakresie w filmie fabularnym a znacznie pełniej w t. zw. filmie abstrakcyjnym.

Po bardzo trafnej analizie roli, bardzo szczupłej i przypadkowej, jaką muzyka odgrywała w akompaniamencie do filmów niemych, przechodzi autorka do szczegółowej analizy elementów warstwy słuchowej filmów dźwiękowych. Rozróżnia ich cztery: stronę szmerową, muzykę właściwą, mowę ludzką i ciszę. Jeśli chodzi o pierwszy punkt, słusznie zaznacza autorka, że film dźwiękowy swobodnie i bez trudności zrealizował stuprocentową „muzykę szmerów", której koncepcja na terenie muzyki czystej spotkała się z tak ostrym i słusznym sprzeciwem. W istocie bowiem dopiero wizualny podkład daje tej „symfonii hałasów" pewną logiczną więź całkującą, przyczynia się nawet do tego, że przeplatanie się partii muzycznych z partiami szmerowymi, normalne w dźwiękowcach, nie wywołuje w nas wcale ani dziwacznych ani pozaestetycznych wrażeń. Przy analizie mowy w filmie odróżnia autorka momenty, należące raczej do warstwy szmerowej lub muzycznej, jak: okrzyki tłumów, stylizacje terkotania kumoszek i t. d., od momentów normalnej mowy, w których na pierwszy plan występuje sfera znaczeniowa. Tego rodzaju mowa z punktu widzenia artystycznego jest raczej elementem ujemnym, gdyż wpływa wybitnie zwalniająco na bieg zjawisk wzrokowych. Przechodząc do analizy ciszy, podkreśla autorka, że cisza w filmie nie jest jedynie medium, w którym odbywają się zjawiska słuchowe, lecz odgrywa również bardzo wielką rolę jako środek ekspresji, znacznie mocniej działający niż pauzy w muzyce czystej lub operowej. Np. cisza, na tle której rozlega się strzał egzekucji zawiera w sobie więcej napięcia, aniżeli jakakolwiek muzyka mogłaby oddać. Sądzę, że w takich wypadkach do wzmożenia napięcia przyczynia się możność dokładniejszego *sytuacyjnego* sprecyzowania owej ciszy, ale na ogół zasadnicza różnica pomiędzy ciszą w filmie a pauzami muzycznymi polega — moim zdaniem — na tym, iż przebiegom wzrokowym w filmie normalnie towarzyszy *stale* dźwięk, jeżeli więc nagle ten dźwięk ustaje, a wrażenia wzrokowe nadal trwają, — daje to efekt czegoś niezwykłego, co zwraca specjalną uwagę. Oprócz tej zasadniczej funkcji ciszy, podaje autorka jeszcze funkcje mniej istotne: rozgraniczania poszczególnych faz udźwiękowania oraz tworzenia tła na którym z większą plastycznością wydobywają się ważne dla akcji odgłosy.

Cały rozdział IV poświęcony jest szczegółowej analizie funkcyj jakie w dźwiękowcu fabularnym spełnia sfera akustyczna. Autorka wyszczególnia funkcje następujące:

1) podkreślanie jakości postaciowych ruchów zjawisk wzrokowych. Mamy tu właśnie posługiwanie się analogiami wzrokowo-słuchowymi, które mają na celu ułatwienie widzowi skupiania się na tych czynnikach, które z reżyserskiego punktu widzenia są w danej chwili najważniejsze. Oczywiście zasadniczym elementem wspólnym będzie tu ruch, ale muzyką można podkreślać również i pewne statyczne elementy. Autorka zwraca uwagę na mu-

zyczną ilustrację długich i pustych ulic Berlina w „Symfonii wielkiego miasta", albo postaci łabędzi w filmie „Noc w Zoo". Zwróciłbym tu jeszcze uwagę na możliwość, często wykorzystywaną, muzycznego ilustrowania kategorii świetlnych: ciemności lub blasku, i t. d.

2) reprezentowanie zjawisk wzrokowych nie danych na filmie naocznie, a więc funkcja uzupełniająca. Sfera dźwiękowa odnosi się tu nie do warstwy wzrokowej, tylko do treści przedmiotowych, gdy np. dźwięki marsza pogrzebowego informują nas o pogrzebie, którego nie widzimy na ekranie, lub gdy jedynie stuk miecza katowskiego daje znać o dokonaniu egzekucji.

3) Stylizacja szmerów, która w filmach artystycznych odgrywa znacznie ważniejszą rolę, niż realistyczne odtwarzanie szmerów.

4) Uzupełnianie przedmiotów przedstawionych na ekranie ich korelatami akustycznymi w formie realistycznej.

5) Reprezentowanie sfery znaczeniowej, a więc mowa.

6) Występowanie muzyki w swej naturalnej roli, co się dzieje, gdy film przedstawia pewną produkcję muzyczną. Autorka słusznie podkreśla, że ten sposób zastosowania muzyki zawiera w sobie to samo niebezpieczeństwo, co mowa, gdyż wpływa zwalniająco na tempo i niweczy równowagę elementów wizualno-wzrokowych.

7) Podkreślanie aktualnie reprezentowanych przez obraz stanów psychicznych bohaterów oraz (8). reprezentowanie stanów psychicznych, nie danych wzrokowo. Jest to dla filmów fabularnych zastosowanie najważniejsze, gdzie zresztą muzyka równie dobrze nadaje się do podkreślania elementów intelektualnych, emocjonalnych a nawet wolicjonalnych. Akompaniament do filmów niemych spełniał w zasadzie tylko tę funkcję.

9) Pewna odmiana punktów poprzednich: stwarzanie podstawy do wczuwania się w nastrój obrazu, wypływające przede wszystkim z tego, że muzyka działa bardziej bezpośrednio na swoich odbiorców aniżeli inne rodzaje sztuk.

10) Rozszerzanie kręgu kojarzeń odbiorcy filmowego.

11) Muzyka jako symbol, gdy naprzykład powoli sunąca bez akompaniamentu, w ciemnej barwie fagotu utrzymana linia melodyczna fagotu, symbolizuje w filmie „S. O. S. Iceberg" samotność garstki ludzi rzuconych w bezmiar podbiegunowej pustyni. Funkcja ta różni się od funkcyj 7 i 8 tym, że podstawą struktur muzycznych jest tu nie *jedno* zjawisko wzrokowe czy psychiczne, ale kompleksy i wzajemne stosunki tych zjawisk.

Wreszcie bardzo ważna jest również ostatnia funkcja (12) muzyki jako czynnika formalnie jednoczącego fragmenty sfery wzrokowej. Muzyka w istocie swojej posiada większą podatność do powiązania się w zwartą całość konstrukcyjną niż fragmenty i wyniki obrazów wzrokowych, z których składa się film. Z tego wynika podstawowa zasada: zmianie obrazu nie musi towarzyszyć zmiana muzyki, natomiast zmiana muzyki musi się łączyć ze zmianą obrazu.

Szczegółowe rozważania są poświęcone muzyce w filmie abstrakcyjnym, gdzie z natury rzeczy powiązanie sfery dźwiękowej z wzrokową jest znacz-

nie ściślejsze. Jest rzeczą ciekawą, że, jak dotąd w stuprocentowo abstrakcyjnych filmach, muzyka odgrywa rolę dominującą i raczej sfera wzrokowa jest ilustracją utworu muzycznego niż odwrotnie. Czy jest to tylko stan przejściowy, czy wynika z głębszych powodów? Wymagałoby to rozważań wykraczających poza ramy niniejszej krytyki.

Pokrewna filmowi abstrakcyjnemu jest groteska rysunkowa, w której również muzyka odgrywa ogromną rolę, i ma pewne specyficzne cechy, które autorka dokładnie analizuje. Nie zgodziłbym się jedynie z tezą, że emocjonalne oddziaływanie muzyki lub podkreślanie stanów uczuciowych fantastycznych bohaterów odpada w grotesce. Sądzę, że dadzą się znaleźć przykłady i na takie zastosowanie muzyki. W rozważaniach o komizmie muzycznym, wiążących się z zagadnieniem groteski filmowej, stawia autorka tezę, że komizm muzyczny jest zawsze kojarzeniowy, nigdy wewnętrzno-muzyczny, bo nawet komiczne w barwie dźwięki są komiczne jedynie dzięki zabawnym asocjacjom jakie wzbudzają. Takie ujęcie bardziej mi odpowiada niż stanowisko wobec komizmu muzycznego, jakie autorka zajęła na swoim niedawnym odczycie wygłoszonym w Tow. Muz. Współczesnej.

Varia dodane na końcu książki poruszają szereg istotnych problemów: porównanie muzyki filmowej z operową, z trafnym zwróceniem uwagi na to, iż muzyka w filmie nigdy nie prowadzi do rażąco nieprawdopodobnych sytuacyj, które są na porządku dziennym w operze, co pozwala na znacznie większe zespolenie elementu muzycznego z treściowym; zagadnienie muzyki nowoczesnej w filmie; problem słuchania muzyki filmowej oraz bardzo interesującej uwagi o problemach formy w muzyce filmowej. Autorka wylicza następujące typowe dla muzyki filmowej chwyty formalne: technikę motywów przewodnich, technikę cytatu muzycznego i wreszcie technikę wiązania akcji przez ten sam podstawowy utwór muzyczny czy melodię.

Forma zewnętrzna książki jest porządna, staranna też jest korekta z wyjątkiem nazwisk obcych, gdzie często znajdujemy takie formy jak Iber, Honneger a nawet... Micky Mause.

Konstanty Régamey.

MOTET ET MADRIGAL

W związku z odznaczeniem złotymi Krzyżami Zasługi członków *Szwajcarskiego* zespołu śpiewaczego: *Motet et Madrigal* pani *Lydii Barblan-Opieńskiej* i p. *S. Gétaza* (seniora zespołu) przypominamy czytelnikom dzieje tego słynnego dzisiaj zespołu oraz jego dwudziestoletnie zasługi dla muzyki polskiej. Motet et Madrigal założony został na jesieni 1917 roku w Lozannie przez *Henryka Opieńskiego*. Celem zespołu, który zgromadził początkowo dwanaście osób (dziś liczba ta urosła do szesnastu: 5 sopranów, 3 alty, 4 tenory, 4 basy) było wydoskonalenie się w sztuce śpiewania utworów wielogłosowych 16-go i 17-go wieku, aby przypomnieć naszym czasom ten kunszt nieporównany i nieprześcigniony dawnej wokalnej polifonii, a Cappella; od istniejących dawno tj. starszych wiekiem podobnych ugru-

powań jak Chanteurs de St. Gervais w Paryżu lub English Singers w Londynie różni się Motet et Madrigal — od pierwszego mniejszą liczbą — ale za to doborem fachowych śpiewaków, solistek i solistów (profesorów konserwatoriów i dyrygentów chórów) od drugiego znacznie obfitszą obsadą głosów. W ciągu swej dwudziestoletniej działalności koncertował zespół pod dyrekcją H. Opieńskiego (pominąwszy wszystkie większe i mniejsze miasta Szwajcarii) w Paryżu (parokrotnie), Wiedniu, Pradze czeskiej, Bernie Morawskim, Frankfurcie n. M., Amsterdamie, Rotterdamie, Mulhuzie — był też dwukrotnie w Polsce (Warszawa, Kraków, Poznań, Łódź, Bydgoszcz). W szeregu tych koncertów, pokaźna ich liczba poświęcona była wyłącznie *staropolskiej* muzyce: w Paryżu (Salle Gaveau) w 1919 r. (podczas trwania wersalskiego Kongresu, w obecności delegacji wszystkich państw sprzymierzonych), w 1920 r. w Bernie szwajcarskim (z udziałem Wandy Landowskiej), w Wiedniu, Genewie, Frankfurcie nad Menem (z udziałem St. Argasińskiej-Choynowskiej), Amsterdamie, Rotterdamie. W stałym repertuarze polskim zespołu Motet et Madrigal figurują między innymi jako najczęściej śpiewane następujące utwory: Zieleńskiego (3 motety), Szamotulskiego (Motet i Modlitwa), Gomółki (4 psalmy), Gorczyckiego (Lepulto Domino), Pękiela (Kantata Andite Mortales) i szereg Kolęd w opracowaniu Niewiadomskiego i Opieńskiego. Kilka kolęd polskich w przekładach francuskich wydanych w Lozannie weszło do repertuaru kilkunastu chórów francuskiej Szwajcarii, podobnie zresztą jak jeden z Motetów Zieleńskiego i Psalmy Gomółki. Z tytułu tej działalności (do której doliczyć należy również naśpiewanie jednej z płyt gramofonowych „Anthologie sonore" w Paryżu utworami Zieleńskiego i Gomółki) został ów zespół szwajcarski w osobach dwóch swych członków odznaczony. Wręczenia Złotych Krzyżów Zasługi, poprzedzonego pięknym przemówieniem, dokonał, osobiście poseł Rzeczypospolitej p. *Jan Modzelewski* przybyły specjalnie z Berna na doroczny koncert (dla członków wspierających) Zespołu, jaki się odbył w lutym b. r. w Lozannie.

Hp.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Na czoło sensacyj artystycznych okresu sprawozdawczego wysunęły się dwa występy *Hofmanna* w Filharmonii. Trzeba jednak przyznać, że w stosunku do jego występów sprzed dwóch lat ostatnie koncerty przyniosły pewne rozczarowanie. Niewątpliwie pozostała ta sama, jedyna w swoim rodzaju i niemal nieprawdopodobna technika, pozostała ta sama niezwykle oryginalna pomysłowość interpretacyjna, jednakże nie we wszystkich utworach ta pomysłowość okazała się naprawdę przekonywująca. Zwłaszcza w interpretacji Chopina uderzały tym razem pewne ujęcia bardzo odbiegające od tych zasad, na jakich zazwyczaj interpretacje Chopina się opiera. Nie-

które z nich można było ocenić jako naprawdę odkrywcze wynalazki, niektóre jednak budzą chęć przeciwstawienia się, zwłaszcza tempa wolnych części i celowe unikanie miękkości w atakowaniu ozdobników.

Ważniejsze zastrzeżenia budził jednak repertuar recitalu, w którym zadużo było takich „kawałków" jak „Barkarola" Rubinsteina, „Orientale" Stojowskiego i t. d. Szkoda tak świetnego wirtuoza dla wykonywania tak „nijakiej" muzyki. Wspaniałymi natomiast plusami występów Hofmanna były fenomenalnie wykonane „Koncert g-dur" i „Sonata Waldsteinowska" Beethovena oraz „Kreisleriana" Schumanna. Tym większy odczuwało się żal, że tak mało tego rodzaju rewelacyj muzycznych mogliśmy tym razem usłyszeć.

Koncerty Hofmanna poprzedził występ innego znakomitego i bardzo cenionego u nas pianisty Roberta *Casadesus*, co dało okazję do porównania gry tych dwóch artystów. Wobec mentalnego konstruktywizmu Hofmanna, prowadzącego go niekiedy dalej niż na to pozwala styl utworu, grę Casadesusa charakteryzuje przede wszystkim potężna impulsywność, która również nadaje czasem jego interpretacji akcenty zbyt gwałtowne, co dało się wyczuć w jego ujęciu „Koncertu Es-dur" Beethovena. Wolna natomiast od tych zarzutów była jego interpretacja „Koncertu na lewą rękę" Ravela, interpretacja stawiająca ten utwór w zupełnie nowym świetle, prawdziwie godnym jego wielkiego twórcy.

Poza tymi dwoma tytanami pianistyki usłyszeliśmy w okresie sprawozdawczym na estradzie Filharmonii jedynie Szymona *Goldberga*, skrzypka zawsze wysokiej klasy, któremu jedynie można by było zarzucić tendencję do zbytniego zwalniania nastrojowych momentów. Wykonał on „2 Romanse" Beethovena i „Koncert skrzypcowy" Mendelssohna.

Z dyrygentów poza *Mierzejewskim*, który na koncercie hofmannowskim nie wielkie miał pole do popisu osobistego (dał jednak bardzo udane wykonanie „Don Juana" Straussa) usłyszeliśmy jedynie *G. Georgesco*, dyrygenta już od dawna oswojonego z naszą orkiestrą i dzięki temu umiejącego z niej wydobyć więcej niż inni. Dało to dobre rezultaty w „III Symfonii" Brahmsa, i w akompaniamencie do „Koncertu" Ravela. Natomiast już w VII Symf. Beethovena nie pomogły nawet wysiłki dyrygenta. Również wzgląd na możliwości albo ściśle mówiąc na „niemożliwości" naszej orkiestry zmusił Georgesco do wyrzucenia dwóch części z jedynego „pierwszego wykonania" symfonicznego, jakie w okresie sprawozdawczym usłyszeliśmy, z „Suity" na orkiestrę Romana *Palestra*. A wielka szkoda, gdyż rozbiło to zwartość utworu, który, będąc kontynuacją tendencyj wyraźnie już w „Kwartecie" zarysowanych, ścisłość i przejrzystość formalną ma jako zasadnicze założenie. To nowe dzieło Palestra wzbudzało szczególne zainteresowanie jako pierwsze jego dzieło orkiestrowe pisane w nowym stylu, i nową techniką, stawiającą ścisłość linearnej konstrukcji na pierwszym miejscu. Otóż praktyka wykazała, że te tendencje w twórczości Palestra nie są równoznaczne z porzuceniem wirtuozerii w dziedzinie kolorystyki orkiestrowej. „Suita" rozbłyskuje tak jak i poprzednie utwory wszystkimi nieraz niezwykle świeżymi barwami instrumentalnymi, a nawet świetnie zrobione-

mu fugato towarzyszą bardzo pomysłowe „akompaniamenty" kolorystyczne czy rytmiczne, nie związane z konstrukcją polifoniczną. Ta obecność „kolorków" nie oznacza jednak bynajmniej rezygnacji Palestra z nowej drogi. „Kolorki" w „Suicie" nie są celem, lecz jedynie środkami, i w istocie nie wiadomo dlaczego kompozytor, mający tak wielkie możliwości w tej dziedzinie, miałby się ich świadomie wyzbywać, zwłaszcza iż ta wirtuozeria w niczym nie zaciemnia zasadniczej czystej, linearnej faktury. W rezultacie „Suita" jest nowym etapem dojrzewania talentu Palestra, który w tym etapie umiał już celowo zsyntetyzować swoje instrumentatorskie uzdolnienia ze zdrowymi założeniami formalnymi.

W Konserwatorium w miarę zbliżania się końca sezonu ruch coraz słabszy. Z ciekawych recitali zanotować należy koncert Goldberga, który mu się udał znacznie lepiej niż występ w Filharmonii, oraz wieczór pieśni francuskich w bardzo subtelnym i muzykalnym wykonaniu Jadwigi *Radwan-Młynarskiej*. Poza tym odbyły się w Konserwatorium dwa recitale fortepianowe: Ryszarda *Wernera* i Izy *Ostoi*.

Większą audycję dało Tow. Krzewienia Muzyki Kameralnej, w której jednak z bardzo pięknym i ambitnie ułożonym programem (3 koncert brandenburski i Koncert klawesynowy Bacha, wspaniały Concerto grosso Marcella, Koncert na wiolę d'amore Vivaldiego oraz pieśni z tej epoki), nie harmonizowały możliwości wykonawcze orkiestry i solistów, wśród których jedynie M. *Trombini-Kazurowa* i *Szaleski* znajdowali się na odpowiednim poziomie.

Bardzo udaną natomiast pod względem wykonawczym była XIII (i ostatnia w tym roku) audycja Tow. Miłośników Dawnej Muzyki dzięki udziałowi Wandy *Piaseckiej*, która z wielkim smakiem i dobrym wyczuciem stylu wykonała „Koncert włoski" Bacha „Sonatę" Mozarta i utwory Scarlattiego, oraz Edwarda *Bendera*, któremu ze względu na materiał głosowy, technikę śpiewaczą i wielką kulturę muzyczną należy się niewątpliwie pierwsze miejsce wśród basów polskich.

W Operze poza gościnnym występem E. *Bandrowskiej-Turskiej* i A. *Dołżyckiego* wszystko po staremu. Jedyną premierą... „Manewry jesienne".

Konstanty Régamey

POZNAŃ

Na ostatnich dwóch koncertach symfonicznych nie było żadnych nowości w programach. Jednak, dzięki wykonawcom, zainteresowanie tymi koncertami było duże. Na pierwszym — atrakcją była cała wielka orkiestra (90 osób) Filharmonii monachijskiej i jej kapelmistrz, znany już Poznaniowi p. Mennerich, a na drugim — dyrygowanym przez Z. Latoszewskiego — bardzo tu lubiana pianistka Ellegaard.

Monachijczycy grali: Schuberta — niedokończoną, Brucknera — Es (jakież to długie!) i grzecznościowo Bajkę Moniuszki. Ponadto na bis: Freischütza.

P. Mennerich nie jest indywidualnością — przynajmniej w tym programie nie można było tego zauważyć. Jest to „ein tüchtiger, gut geschulter deut-

scher Kapelmeister", ambicjonujący się w dyrygowaniu na pamięć, ale w technice mający jeszcze nie jedno do nadrobienia.

Interesowała najwięcej sama orkiestra, która jest rzeczywiście bardzo dobrą i doskonale zdyscyplinowaną. Najsłabszą stroną były w niej pierwsze skrzypce, grające cienko, dość ostro i bez tonu. Wspaniałe natomiast altówki, wiolonczele i kontrabasy, (które brzmiały — jak się jeden z kolegów wyraził — jakby na pedale). Z dętych, najlepsze waltornie, choć i cała reszta stała na wysokim poziomie. U wszystkich znakomite wyszkolenie indywidualne i zespołowe. Równość, tworząca z wielu jednostek jednolity zespół — czyli to, czego naszym zespołom tak brakuje.

Ellegaard, grająca na następnym symfonicznym, była tym razem wyraźnie nie w formie. Darowano jej to jednak chętnie — szczególnie po „Wariacjach" Francka, bo Mozart był wyraźnie nie udany — przez pamięć na tyle świetnych występów poprzednich.

Interesującym również był Symfoniczny popis Konserwatorium z wyłącznie mozartowskim programem. Szczególnie wyróżniło się wykonanie symfonii Es pod batutą dyrektora Jahnkego i „Nieszporów" na chór, kwartet solistów i orkiestrę pod batutą Wł. Raczkowskiego.

„Nieszpory" są utworem prześlicznym i niezrozumiałe jest dlaczego są tak rzadko wykonywane. W Polsce zdaje się nikt ich dotąd nie słyszał. Grali również absolwenci swoje dyplomowe koncerty z tow. orkiestry (skrzypek i pianistka). Akompaniował im dyr. Jahnke.

Opera zakończyła świetny sezon tegoroczny przeglądem najcelniejszych pozycyj w codziennej zmianie repertuaru podczas Targów Poznańskich. W repertuarze tym najcenniejszą pozycją kasową stanowiły zawsze... Harnasie, stale zgóry wyprzedane i owacyjnie przyjmowane. I pomyśleć, że opera nasza uważała za szczyt swoich tegorocznych osiągnięć, za tytuł do sławy, dumy i honorów, za patent na „poziom" nie to, że pierwsza zdobyła się na pokazanie Polsce „Harnasiów", lecz to, że wznowiła... Holendra! (co uczyniła cum strepitu, rzeczywiście et clamore). Żeby choć Tristana, albo Meistersingerów, ale ausgerechnet Holendra! I tym się przed światem szczyciła! Zrobiła to wprawdzie dobrze i porządnie, ale przecież każda opera to robi i nikt tego nie uważa za coś niezwykłego.

Było tu więc trochę przesady. Ale chętnie jej to wszyscy darują, bo zasłużyła sobie rzeczywiście na sławę, i sławę tę ma w całym kraju. Wprawdzie nieco mimowoli, bo nie z powodu Holendra, lecz właśnie Harnasi, ale ma.

Na koncercie współczesnej muzyki włoskiej, urządzonym staraniem polsko - włoskiego stowarzyszenia, usłyszeliśmy utwory takich kompozytorów, jak: Respighi, Casella, Pizetti, Pratella, Nordio, Toni, Zandonai i Alfano. Może przypadkowość w wybieraniu utworów sprawiła to, że wrażenie z całości było nijakie, pomimo, że prawie wszystkie wymienione nazwiska są głośne w świecie i że wykonawcy poznańscy przedstawili utwory z jaknajlepszej strony (pp.: Zawadzka i Karpacki — śpiew; Lisicki — fortepian; Szulc — skrzypce i Raczkowski — akompaniament. Roman Padlewski dawał objaśnienia).

Węgierską twórczość chóralną, skrzypcową i fortepianową mieliśmy sposobność ocenić z okazji pobytu chóru studentów węgierskich. Chór sam był bardzo starannie wyćwiczony, a utwory, które wykonywał, miały charakter raczej popularny (za małymi wyjątkami — Kodaly np.). Utwory fortepianowe dobrane były mniej reprezentacyjnie, co powiedzieć można również i o wykonaniu. Skrzypek natomiast, młodociany p. Varga okazał się artystą zajmującym i dobrze już w technice zaawansowanym (piękny ton, świetna prawa ręka).

Recitale fortepianowe rzadko się tu teraz zdarzają. Tylko najwybitniejsi pianiści — i to nie zawsze — mają dobrą frekwencję. Niema tu jakoś zamiłowania, czy zwyczaju chodzenia na recitale. Nawet Hofmann nie miał pełnej sali. A tym bardziej Koczalski (bo tych właśnie dwóch pianistów słyszeliśmy tutaj w ostatnich dniach sezonu).

Przyczyna pewno w tym, że ludzie nie mają pieniędzy, bo jednak bilety były drogie — szczególnie na Hofmanna — a Poznań, to miasto studentów i urzędników.

Koczalski jest bardzo popularny w Niemczech, gdzie go uważają za idealnego chopinistę. Na nas gra jego robi wrażenie staroświeckiej maniery, bardzo porządnej od strony technicznej (doskonała i czysta technika palcowa), ale przesłodzonej i przeróżowionej w nastrojach. Hofmanna odkryła Polska na nowo i widzi w olśnieniu, że jest to pianista zjawiskowy. Rachmaninow powiedział podobno, że na świecie jest jeden pianista — to Hofmann. Ktoś inny z pianistów wyraził się, że gra Hofmanna nie jest dla publiczności, bo jest na takim poziomie, że zwykły słuchacz koncertowy nie jest w stanie dostrzec jej walorów, tym bardziej, że Hofmann nigdy nie wystawia na pokaz ani swojej niepojętej techniki ani swojej muzykalności. Zresztą te dwie strony jego sztuki wzajemnie się warunkują.

Ostatnim koncertem sezonu był recital Hofmanna, a ostatnim przedstawieniem w operze były Harnasie przy zatłoczonej widowni. Tak oto skończył się tegoroczny bogaty i zajmujący sezon.

St. Wiechowicz.

LWÓW

Lwowski ruch koncertowy w ostatnim okresie sprawozdawczym starał się nadal utrzymać przynajmniej pozory pewnego ożywienia, zresztą głównie dzięki solowym występom absolwentów konserwatorium Pol. Tow. Muz. oraz imprezom Tow. Przyj. Muz. Bo poza tym Lwów musiałby się zadowolić jedynie swoimi trzema koncertami filharmonicznymi oraz—raczej niespodziewanym—koncertem chóru akademickiego. Dotkliwie zatem daje się we Lwowie odczuwać brak niemal zupełny koncertów-recitalów wybitniejszych solistów poza lwowskich, polskich i obcych, któreby może przecież zainteresowały nieco więcej publiczność. Cieszyć się tu niewątpliwie należałoby samowystarczalnością Lwowa, ale czy ona w zakresie solistów nie grozi już całkowitym sprowincjonalizowaniem, żeby nie powiedzieć wprost upadkiem tutejszego życia muzycznego?

W takiej sytuacji stałe przynajmniej koncerty filharmoniczne zwracają do pewnego stopnia główną uwagę. Ostatnio jednym z nich dyrygował W. Bierdia-

jew, na drugim koncercie debiutował jako dyrygent orkiestralny J. Kołaczkowski, kierownik muz. rozgłośni lw., trzeci zaś poprowadził I. Neumark.

Bierdiajew w programie swoim pomieścił symfonię nr. 1. Beethovena, dawno już nie wykonywanego we Lwowie Don Juana R. Straussa oraz Fantazję symfoniczną S. Barbaga (pierwsze wykonanie). Jest ona drugim z kolei po Etiudach symf. T. Majerskiego wykonanym w obecnym sezonie dziełem lwowskich kompozytorów. Fantazja symfoniczna Barbaga, o fakturze orkiestralnej raczej dość kapryśnej, okazała się utworem dobrze zbudowanym formalnie, łączącym na zasadzie kontrastu niewyszukane motywy rytmiczne, stanowiące zresztą główny ośrodek kompozycji, z elementami nieco bardziej melodycznymi. Koncert urozmaicił doskonały występ znanej pianistki L. Kolessy (Liszt, Koncert fort. Es-dur; Weber, Konzerstück).

Głównym punktem programu w koncercie dyrygowanym przez J. Kołaczkowskiego było Requiem d-moll L. Cherubiniego, w którego wykonaniu współdziałał b. dobrze przygotowany chór Echo-Macierz; w drugiej części tegoż koncertu poprowadził Kołaczkowski piątą symfonię Czajkowskiego oraz uwerturę do op. „Maria" Statkowskiego. W całym tym koncercie poznać było szczerą pracę młodego dyrygenta o możliwie najbardziej staranny i stylowy poziom wykonawczy; częstsza możność dyrygowania zespołem instrumentalnym, jaką powinien on otrzymać tu we Lwowie, pozwoli mu niewątpliwie na bardziej bezpośredni kontakt z orkiestrą, jak to widać było np. w stosunku do zespołu wokalnego, oraz na wybicie się w charakterze dyrygenta orkiestralnego.

Na trzecim koncercie, pod dyr. Neumarka odegrana była Rapsodia ukraińska W. Barwińskiego oraz Schuberta symf. nr. 4, Webera uw. Oberon, Goldmarka Wiejskie wesele (wyjątki). Ukraińska rapsodia Barwińskiego, odróżniając się od dzieła Barbaga nastawieniem mniej „modernistycznym", przedstawiła się jednak szczerą w swym wyrazie oraz prostą i pojedyńczą w opracowaniu motywów ludowych, o nieprzeładowanej i umiarkowanej instrumentacji. Solistą był Sz. Goldberg, skrzypek (Beethoven, Mendelssohn).

Na marginesie koncertów, dyrygowanych przez Kołaczkowskiego i Neumarka, znamienne były niektóre głosy prasy codziennej, które bez komentarzy w skrócie zacytujemy. Podniesiono przede wszystkim, że „na lwowskim małym odcinku sprawa zagadnienia narodowościowego odgrywa rolę dużą i wpływa decydująco na poziom artystyczny koncertów" i jako przykład sprawozdawca „Słowa Narodowego" podaje, że „smyczki ani w setnej części nie okazały p. Kołaczkowskiemu tej życzliwej uwagi i staranności, jakiej od tych samych ludzi doznaje zawsze p. Neumark...", ale „na 16 skrzypków zaledwie dwie katoliczki i jeden katolik zasiedli przy pultach! Czyż więc nie tu należy się dopatrywać powodów starannej gry i gotowości artystycznej ze strony skrzypków dla każdego niearyjskiego dyrygenta?" Były też głosy przeciw organizowaniu koncertów symfonicznych z udziałem jedynie wykonawców niearyjskich (Neumark-Goldberg). Dodajmy dla ilustracji, że program właśnie tego koncertu nie zawierał ani jednego polskiego utworu (których we Lwowie wogóle trudno doczekać się, a mimo to P. Radio, transmitując część tego koncertu, zapowiadało szumnie w lwowskich komunikatach prasowych, że „pro-

gram zawiera utwory kompozytorów polskich (tak! w l. mn.!) i obcych". Czym należy tłumaczyć to, mówiąc delikatnie, „przeoczenie"?

Piękną niespodziankę sprawił koncert chóru akademickiego pod kierownictwem Fr. Rylinga; chór przedstawił się jako zespół b. karny, dobrze ześpiewany i dysponujący poważną techniką zwł. w zakresie dynamiki. W koncercie współdziałała J. Rawicz-Jasińska, odśpiewując szereg pieśni solowych. Dziwić się należy, że koncert ten nie wywołał żadnego zainteresowania ze strony licznych lwowskich stowarzyszeń śpiewaczych. Ale znaną jest rzeczą, że śpiewacy chóralni — niestety wciąż jeszcze (przynajmniej we Lwowie) — przychodzą tylko na koncert własnego chóru!

Ostatnio Fil. lw. wespół ze znanym z jak najlepszej strony Lwowskim Chórem Technickim urządziła b. popularny, w prawdziwym tego słowa znaczeniu, poranek. Częścią orkiestralną koncertu dyrygował A. Stadler (m. in. Chopin, Polonez op. 53 w opr. ork.!), częścią chóralną M. Krzyński (popularne utwory polskie), który zresztą poprowadził także uw. do op. „Nietoperz" Straussa. Niewątpliwie lepiej już było utrzymać bardziej jednolitą linię programu (o charakterze polskim) i pozostać przy zapowiedzianej uwerturze Kurpińskiego!

Z solistów bawił Sz. Goldberg, skrzypek, który jako wykonawca i interpretator utworów od Haendla do Szymanowskiego odniósł zasłużony sukces.

Staraniem konserwatorium P. T. M. odbyły się koncerty absolwentów: Ot. Dominika, naogół znacznie zaawansowanego pianisty, ucznia prof. Majerskiego, St. Goldhamerówny, pianistki (m. in. dobrze interpretowana druga sonata Szymanowskiego), oraz Fr. Hermana, skrzypka. Herman występujący tu od kilku lat wykazał ostatnio już b. dobrą technikę w opanowaniu gry skrzypcowej i z tego też punktu widzenia raczej dobrał swój program.

Tow. Przyj. Muz. zorganizowało koncert Zb. Drzewieckiego, nb. b. słabo frekwentowany (wg. inf.) oraz ponadto popularyzacyjne koncerty poświęcone J. Brahmsowi i J. S. Bachowi. Pierwszy z prelekcją dr. Z. Lissy posiadał współudział wykonawców Darii Bandrowskiej (śpiew), dr. E. Steinbergera (fort.) oraz tym razem b. nierówny artystycznie M. Marco (skrzypce). Drugi koncert, bachowski, z prelekcją dr. S. Łobaczewskiej, miał ilustrację muzyczną z płyt, niestety jednak — pomijając niekiedy usterki techniczne reprodukcji — nie zawsze szczęśliwie dobraną, jak utwory organowe czy nawet wokalne (motet: Jesu, meine Freude) w modnych transkrypcjach orkiestrowych Stokowskiego. Ilustracja zaś muzyczna miała przecież na celu ukazanie Bacha autentycznego z przed dwóch stuleci!

Poza tym wszystkim bawił również we Lwowie znany już „reprezentacyjny balet polski".

Opery we Lwowie niema. Tym większą zasługą szkoły operowej A. Didura w konserwatorium im. K. Szymanowskiego było b. staranne wystawienie w dniu 3 maja od niepamiętnych czasów niewykonywanej tu polskiej opery „Janek" Żeleńskiego.

Z inicjatywy T. S. L. odbył się koncert podlwowskich chórów ludowych. Byłoby pożądane, by kierownicy tych chórów w silniejszym stopniu uwzględniali muzykę ludową lokalną.

Najbliższy zapowiedziany koncert stanowi występ akad. chóru węgierskiego.

W rubryce koncertów kameralnych niema nic do zanotowania. A jednak byłoby przyjemnie donieść przynajmniej o jednym występie na miesiąc jakiegoś kwartetu czy innego zespołu kameralnego! Niewiadomo, czy brak inicjatywy czy chęci!

J. J. Dunicz.

KRAKÓW

W okresie od połowy kwietnia do połowy maja odbyło się w Krakowie ogółem 7 imprez muzycznych a to: recital fortepianowy Józefa Hofmanna, recital wiolonczelowy B. Mazzacurati'ego, wieczór sonat wykonanych przez uczniów Jana Hoffmana, dwa koncerty chóralne: „Echa" i węgierskiego chóru studentów uniw. w Szegedynie, wystawiono operę Bizeta „Carmen", na koniec odbyło się przedstawienie „Baletu reprezentacyjnego". Największe zainteresowanie wzbudziły: koncert Józefa Hofmanna — u publiczności bardziej muzykalnej i widowisko „Baletu reprezentacyjnego" — u publiczności lubującej się w takich lub owakich sensacjach. O Józefie Hofmannie można napisać jedno zdanie, że jest to najgenialniejszy ze wszystkich współczesnych pianistów, u żadnego bowiem nie są połączone tak doskonale i harmonijnie: wspaniale brzmiące uderzenie, lekka, wyrazista i nieskazitelna technika palcowa, głęboka muzykalność, doskonała budowa dzieła zarówno w zarysie ogólnym jak i we wszystkich szczegółach, pierwszorzędne wyczucie stylów Beethovena, Chopina, Schumanna i t. d. Hofmann potrafi być pianistą zupełnie obiektywnym, tym niemniej umie zdobyć się na grę żywiołową, pełną temperamentu, wysokiego napięcia dramatycznego, jednocześnie w interpretacjach jest wielka prostota, celowość, siła przekonywująca i sugestywna.

O ile pisząc o koncercie Józefa Hofmanna skłonny jestem do wprowadzenia do sprawozdania jaknajwiększej ilości superlatywów, o tyle, gdy piszę o „Balecie reprezentacyjnym" nasuwają mi się słowa surowej krytyki.

Gdyby ktoś chciał od dachu budować pawilon polski na wystawie paryskiej, nie znalazłby ani funduszów, ani poparcia moralnego, a gdy ktoś montuje balet tą właśnie metodą, to znajduje „wszystko" z reklamą włącznie. Logika wskazuje, że najpierw zespół powinien ćwiczyć, potem wyjechać na występy do większych miast polskich, a potem dopiero odbyć tournée zagranicą. „Balet polski" postąpił odwrotnie, po występach zagranicą zaczął objeżdżać większe miasta polskie, na koniec może zacznie się uczyć... Co tu dużo mówić, zespół „Reprezentacyjnym polskim" nazywać się nie powinien. Na to, żeby mógł reprezentować braknie mu wyrobienia, na to, żeby był polskim brak mu ducha polskiego w układzie tańców, jako też w ogólnym nastroju, który jest typową międzynarodówką z lekkim zabarwieniem rodzimym a silniejszym ruskim. Kompozycja Kondrackiego jest pisana zbyt pospiesznie i dla tego udaną mi się nie wydała. Obronniejszą ręką z wyścigów kompozytora z czasem wyszedł Palester, dając kompozycję barwną i bardziej nadającą się do interpretacji rytmo - plastycznej.

W przeciwieństwie do baletu dramatycznego „Twardowski", koncert e-moll Chopina był,chwała Bogu, tylko baletem lirycznym. Zadziwiającą była mała liczba gestów i ruchów wprowadzonych w tym balecie, jako też naiwność poczynań tancerek i tancerzy. Oczywiście, wolę koncert Chopina bez dodatków scenicznych. „Twardowski" był wykonany bardzo niesprawnie i robił bardzo nieskoordynowane wrażenie.

Chciałbym też wiedzieć, pod jakim kątem widzenia kompletowano zespół, nie decydowały tu ani umiejętność ani uroda... W balecie statystów być nie powinno, jeden nieudolny czynnik może cały program zepsuć, niestety miało to miejsce niejednokrotnie na przedstawieniu. Nie wierzę, aby jakikolwiek poważny zespół baletowy ośmielił się tańczyć bez żadnej próby z orkiestrą w każdym nowym środowisku inną. Próba orkiestry z kapelmistrzem baletu nie wystarcza. Jedynie pewną klasę przedstawiały pp. Glinkówna, Sławska, Juszkiewiczówna i Konarski.

Lecz skończyć należy z omawianiem tego poronionego widowiska. Chór węgierskich studentów z Szegedynu jest zespołem b. sympatycznym, pracowitym i ambitnym, dlatego też serdecznie go oklaskiwałem; chór ten po usunięciu pewnych niedociągnięć, jak np. pewna ostrość głosów tenorowych, ma ładną przyszłość przed sobą. „Echo" dało ciekawy koncert złożony z utworów samych kompozytorów krakowskich. Począwszy od kompozytorów starszej generacji a skończywszy na młodych adeptach sztuki kompozytorskiej przesunęli się na koncercie wszyscy najpoważniejsi kompozytorzy krakowscy. Również dobrym pomysłem było zaprezentować swych uczniów fortepianu w wieczorze sonat a nie w szablonowym i przeciętnym „popisie". Prof. Jan Hoffman dał program z samych sonat złożony umiejętnie i celowo. Z kompozycji mało znanych bardzo ciekawą i wartościową okazała się Sonata fortepianowa — Berga, z wykonawców wyróżnił się pianista J. Weissmann. Niestety koncert „Echa" i Wieczór sonat odbył się jednego dnia i obydwóch koncertów w całości słyszeć nie mogłem. B. muzykalnym i doskonałym wiolonczelistą okazał się prof. turyńskiego konserwatorium p. B. Mazzacurati, dobrze akompaniował mu p.W. Geiger.

Na koniec w teatrze miejskim wystawiono Carmen. M. Sneżyna podobała mi się i jako śpiewaczka i jako aktorka. Wystąpiła ona w roli tytułowej. Don Josego odtworzył korzystnie p. Marinescu. Partię Micaeli z wdziękiem odśpiewała p. Bieńkowska. Mimo całego uznania i sentymentu dla Carmen z aktem III zgodzić się nie mogę. Banał operowy jest tu mocno uwypuklony. Całe szczęście, że śpiewacy częściowo śpiewali w językach mi nieznanych; przynajmniej więc część tekstu nie doszła do mojej świadomości, gdyż powiedzmy sobie szczerze, że język libretta Carmen jest częstokroć rozpaczliwy.

M. J. P.

TORUŃ

Ruch muzyczny Torunia w ostatnim okresie sprawozdawczym był nadal bardzo słaby. Jedna impreza muzyczna na okres dwóch miesięcy (a może

i dłużej?) to niezrozumiale mało. Od ostatniego występu naszej Orkiestry symfonicznej z końca marca do drugiej połowy maja nie działo się w naszym publicznym życiu muzycznym — poza jednym, czwartym zrzędu i zarazem ostatnim w bież. sezonie koncertem symfonicznym wspomnianej orkiestry w poł. maja — dosłownie nic! Cicho i bez okolicznościowych imprez muzycznych minął okres Wielkiego Postu i Wielkiej Nocy, co tym przykrzejsze zrobiło wrażenie, iż doskonale pamiętamy jeszcze dobrze pod tym względem wykorzystany okres Bożego Narodzenia. Pokątnie coś zapowiadano, lecz niczego nie zrealizowano. Nie wina tu naszej orkiestry symfonicznej, która istnieje właściwie dopiero jeden rok i organizacyjnie i artystycznie znajduje się jeszcze w etapach początkowych, dając przy tym i tak już wiele z siebie. Jesteśmy w dalszym ciągu całkowicie zależni od jednego tylko czynnika miejscowego kształtującego nasz ruch koncertowy: od uczelni Pom. Tow. Muzyczn. i jego orkiestry, ściśle z tą uczelnią związanej. Daremne są wołania o większą aktywność chórów publicznych, o samoistną akcję muzyczną poszczególnych artystów - muzyków, o występy muzyków zamiejscowych. Za małą — zdaniem naszym — rolę odgrywa również w rozbudzaniu toruńskiego życia muzycznego Rozgłośnia Pomorska. Transmituje ona nieliczne koncerty symfoniczne orkiestry P. T. M., daje raz poraz możność wystąpienia przed mikrofonem niektórym artystom miejscowym, — za co należy się jej wielka wdzięczność. Ale nie na tym powinna kończyć się rola muzyczna rozgłośni, zwłaszcza na tak eksponowanym i muzycznie zaniedbanym odcinku jak u nas. Tu zadania budowania i kształtowania życia muzycznego są wyjątkowo trudne i wymagają specjalnych metod i dłuższej a przede wszystkim nieco innej pracy, niż to ma miejsce w szeregu innych ośrodków muzycznych posiadających rozgłośnie. Tymczasem Rozgłośnia Pomorska, w zestawieniu z innymi rozgłośniami naszymi, spełnia stosunkowo znacznie mniejszą rolę na polu krzewienia i rozwijania rodzimej kultury muz. Sprawa winna brać przeciwny obrót. Wiemy wszyscy dobrze, jakie są przyczyny tego stanu rzeczy, że poważną (ale nie jedyną!) przeszkodą jest brak większej ilości wykonawców, zarówno solistów, jak i zespołów miejskich i wiejskich, chórów, kompozytorów itd. Ale właśnie z tym trzeba walczyć i to tym więcej, im znaczniejsze są trudności. Poczynania rozgłośni regionalnych w znacznej mierze określane są rozporządzeniami centrali P. R. i w tę też stronę kierujemy szczególnie nasze życzenia, czy żale. Dużo winy leży może i w tym, że prowincjonalna polityka radiowa prowadzona jest dotychczas przy zbyt małym kontakcie ze słuchaczem prowincjonalnym, poprostu głównie przy samorzutnej inicjatywie i autokontroli władz i pracowników P. Radia. Sprawy te dotychczas zbyt mało roztrząsane były na publicznych dyskusjach czy w prasie i dlatego stanowią bolączkę ogólnokrajową, nie lokalną. A czas jest zabrać się do tych kwestyj; radio coraz bardziej ingeruje w nasze publiczne życie muzyczne. Wpływy jego mogą być bardzo dodatnie, ale niekiedy i obojętne, a nawet ujemne. Chodzi więc o to, by tych ostatnich było możliwie mało, a tych pierwszych jak najwięcej.

Do najbardziej zaniedbanych zagadnień toruńskiego życia muzycznego należy prasowa publicystyka muzyczna, a przede wszystkim krytyka

prasowa, i to zarówno publicznego ruchu koncertowego jak i muzyki radiowej. Tym się tłumaczy, że wiele poczynań muzycznych na naszym terenie znajduje słaby rezonans w społeczeństwie. Brak należytego zainteresowania publiczności mającymi się odbyć koncertami oraz należytych omówień po imprezach muzycznych. Gorzej jeszcze jest z Radiem naszym, które uważa, że prasa miejscowa omawiać winna nieliczne lokalne audycje radiowe, pomijając zupełnie audycje ogólnopolskie, które stanowią przecież gros audycyj słuchanych przez regionalnych radiosłuchaczy. Widocznie wszelkie opinie i spostrzeżenia odnośnie do koncertów radiowych winni radiosłuchacze regionalni ogłaszać w prasie... stołecznej, i tam również krytyki radiowej szukać!? — To tylko jeszcze jeden dowód więcej, jak mylnie traktuje się niekiedy u nas ważne problemy organizacji kultury muzycznej.

Po tych uwagach, które są wynikiem obserwacyj toruńskiego życia muzycznego ostatniego sezonu, przejdziemy do omówienia ostatniego koncertu.

Wykonawcą jego była orkiestra symf. P. T. M., dyrygentem Z. Guttry. W programie: „Concerto grosso d-moll" Haendla, „Toccata" Frescobaldiego— bassado na wiolonczelę z tow. orkiestry (zinstrumentował K. Wiłkomirski), „Symfonia G-dur" A. Vivaldiego, „Koncert wioloncz. D-dur" Haydna oraz „Step" Noskowskiego. Solistą był K. Wiłkomirski, który wykonał wspomnianą Toccatę oraz koncert wioloncz. Haydna. Poziom wykonania utworów przez orkiestrę niewiele się różnił od tego, cośmy słyszeli na trzech poprzednich tegorocznych jej występach. Zresztą tak jeszcze jesteśmy „na świeżo" uradowani utworzeniem stałej orkiestry symf. P. T. M.; zarazem wdzięczni jej twórcom, że patrzymy wciąż jeszcze na jej produkcje z dużym sentymentem i uczuciem zadowolenia ambicyj lokalnych, co pozwala i zmusza niekiedy do zamykania oczu na to, co jeszcze najważniejszego pozostało do zrobienia, i co się poprostu zrobić jeszcze nie dało. — Ze wspomnianych punktów nie bez zastrzeżeń było wykonanie „Concertu grosso" Haendla (zwłaszcza jego część pierwsza) oraz „Stepu" Noskowskiego, który dużo trudności przedstawiał dla naszej orkiestry; szczególnie tempo i dynamika tego utworu nie zawsze zadowalały. K. Wiłkomirski czuł się lepiej w „Toccacie" oraz w... bisach. W koncercie Haydna nie zawsze zgadzał się z orkiestrą i miejscami (w „Allegro moderat.") zdradzał wyraźnie zdenerwowanie. Przyjęcie zarówno solisty jak i całej orkiestry ze strony publiczności — niestety bardzo nielicznie zebranej! — ciepłe — a zasłużone.

Leon Witkowski.

BYDGOSZCZ

Bydgoszcz należy dziś do tych nielicznych miast polskich, które właściwie zdołały ująć akcję rozbudowy lokalnej wytwórczości muzycznej. Akcja ta napotyka też w istocie na coraz szersze zrozumienie u miejscowego społeczeństwa i produkcja ma już obecnie rynek zbytu wcale znaczny. Planowa i systematyczna praca nad wychowaniem muzycznym szerszych

warstw oraz działalność organizacyjna i artystyczna jaką od lat z górą dziesięciu pełni na terenie bydgoskim Miejskie Konserwatorium Muzyczne, wpłynęły wydatnie na urodzajność miejscowej gleby. Bo życia muzycznego, prowincji zwłaszcza, nie powinno się mierzyć tylko samą ilością imprez (szczególnie przyjezdnych artystów czy zespołów), a która bywa mniej lub więcej daleką od normy ruchu wielkomiejskiego. Ważniejszym jest to, co miasto produkuje własnymi siłami i jaką postawę zajmuje wobec takich przedsięwziąć lokalna publiczność. Wiemy, jak chłód i obojętność publiczności, trudną bywa zwykle do zwalczenia, gdy w grę wchodzą znani wykonawcy. Przeciętnego bywalca sali koncertowej zajmuje w pierwszym rzędzie talent artysty, a gdy go już pozna i często słyszy przestaje się nim zwolna interesować. Meloman z prawdziwego zdarzenia, który przychodzi na koncert dla dzieła muzycznego należy — niestety wszędzie — do zjawisk niepomiernie rzadszych.

Otóż pod tym względem praca wychowawcza Miejskiego Konserwatorium Muzycznego zdziałała wiele. Mimo początkowych trudności, po latach zmagania się z rozpanoszonym jeszcze z czasów okupacyjnych dyletantyzmem (a którego jeszcze i dziś nie zdołano ostatecznie wykorzenić), nawiązano kontakt z publicznością, którą udało się przyciągnąć wartością artystyczną produkcji. Od szeregu lat Konserwatorium urządza koncerty i popisy publiczne, audycje muzyki kameralnej, wykonywane siłami profesorskimi, a corocznie wystawia się przynajmniej jedno większe dzieło oratoryjne. Imprezy te cieszą się w kołach bydgoskich melomanów ustaloną opinią, czego najlepszym przykładem jest fakt ożywionej znacznie frekwencji i pełne uznanie prasy miejscowej.

Ostatnio słyszałem właśnie „Requiem" Verdiego, wykonane w okresie wielkotygodniowym, w sali Teatru Miejskiego. O koncercie tym, w którym zaangażowani byli: wzmocniona orkiestra i chór Miejskiego Konserwatorium, połączone chóry „Lutni" i św. Cecylii oraz zaproszeni z Poznania soliści (Fedyczkowska, Janowska-Kopczyńska, Łuczyński i Urbanowicz), powiedzieć trzeba, że przeszedł najśmielsze oczekiwania. Kto narzeka na niski poziom orkiestr i chórów prowincjonalnych, ten powinien przyjechać do Bydgoszczy, aby się przekonać, co można zrobić skromnymi środkami i do jakiej formy doprowadzić można te zespoły, gdy tylko znajdzie się człowiek odpowiedni, który pracować potrafi.

Dyrygował Alfons Rösler, kapelmistrz niezmiernie sumienny i wnikliwy a przy tym talent o wyjątkowo mocnej energii potencjalnej. Zewnętrznie spokojny i opanowany, posiada Rösler rzadki u młodych kapelmistrzów dar oddziaływania na wykonawców w sposób nader sugestywny, a dzięki temu kontakt z ciałem orkiestralnym, chóralnym i solistami. Rösler świetnie akompaniuje — jest maksymalny. Operowy styl dzieła Verdiego, które muzycznie jest bliskim krewnym „Aidy", nasuwa niejednokrotnie niebezpieczeństwo zbytniego patosu teatralnego. Otóż Rösler tego bardzo szczęśliwie uniknął i to nie obniżając nigdzie wysokiego napięcia zasadniczego. Cały ten wieczór, będący manifestacją prawdziwej i szczerej sztuki, dał nam wrażenia, które tak szybko nie mijają.

Przed dwoma laty słyszałem w Bydgoszczy, pod batutą Röslera, utwór: „Chrystus na Górze Oliwnej" oraz fragmenty z „Mesjasza" Haendla. Już wówczas jasnym było, że jest to talent zapowiadający się ponad miarę przeciętną, ale niemniej trudno było przypuścić, że dalszy rozwój odbędzie się w równie szybkim tempie. Jest to podwójnie ważne, zwłaszcza, gdy uprzytomnimy sobie, jak bardzo nasza kultura muzyczna cierpi na brak zdolnych polskich kapelmistrzów.

Z. Sitowski.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

Na audycjach w kwietniu były wykonane:

M. Zieleński: 2 Fantazje (z „Communiones") na smyczki i organy, S. S. Szarzyński: Concerto „Jesu, spes mea" i „Pariendo non gravaris" na tenor, smyczki i organy oraz Sonata na 2 skrzypiec i organy, A. Vivaldi: Koncert a na 2 skrzypiec z orkiestrą, G. F. Haendel: Koncert F na organy z orkiestrą (Orkiestra Kameralna pod dyr. Z. Godlewskiej, M. Zabejda-Sumicki, B. Rutkowski, S. Jarzębski i T. Wroński), Marcello: Cantata, Beethoven i Schubert: Pieśni (E. Bender); Bach: Koncert włoski, Scarlatti: Sonaty, Mozart: Sonata B (W. Piasecka).

Tymi dwoma audycjami Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki zakończyło bieżący, 13-ty z kolei, swój sezon koncertowy.

Ogółem odbyło się w tym sezonie 13 audycyj. Frekwencja przeciętna wynosiła 400 osób, ogólna — wyniosła ponad 5.000.

Audycje S. M. D. M. cieszą się powodzeniem wśród młodzieży szkół średnich nabywającej bilety po specjalnie niskich cenach: jej frekwencja ogólna wyrarziła się liczbą 3.000. Tak liczny udział młodzieży na audycjach S.M. D. M. jest objawem znamiennym i pocieszającym.

Z ORMUZU.

IV sezon koncertowy ORMUZU zamknięty został ostatnimi objazdami w maju:

na Wołyniu (6-y objazd) — J. Zwidrynówna i W. Małcużyński,

w Lublinie i Radomiu — E. Bender, T. Kowalski i S. Nadgryzowski,

w Łodzi odbył się koncert dla sfer robotniczych zorganizowany przez ORMUZ przy współdziałaniu Funduszu Pracy i Wydziału Kultury i Oświaty Zarządu Miejskiego pod protektoratem Pana Wojewody H. Józewskiego i Prezydenta Miasta M. Godlewskiego. Wykonawcami byli: A. Szlemińska i H. Sztompka, akompaniował S. Nadgryzowski, prelekcję wygłosił J. Pawłowski. W programie — utwory Chopina i Moniuszki. Koncert odbył się w wielkiej Hali Sportowej, zgromadził przeszło 2.000 osób. Tym — bardzo udanym — koncertem ORMUZ zapoczątkował, projektowaną na szerszą

skalę, akcję organizowania koncertów dla sfer robotniczych w Łodzi i w innych większych miastach.

W Filharmonii Warszawskiej odbyła się ostatnia — 4-a z kolei — audycja dla młodzieży gimnazjów i liceów. Wykonawcy: Orkiestra Symf. F. W. pod dyr. K. Hardulaka, A. Szlemińska, J. Turczyński, B. Rutkowski (prelekcja). W programie: „Step" Noskowskiego, pieśni Szymanowskiego z orkiestrą i utwory fortepianowe Chopina.

ORMUZ kończy swój sezon mając w wyniku swej pracy ok. 780 zorganizowanych produkcji (w III-im roku — 614, II — 566, I — 334).

(Obszerne sprawozdanie ORMUZU z IV roku ukaże się w następnym zeszycie „Muzyki Polskiej").

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz.

Przy Radzie Artystyczno-Kulturalnej powstała *orkiestra symfoniczna*, która dwukrotnie już wystąpiła pod dyr. *Alfonsa Röslera*. Solistami byli na I-szym koncercie: Zygmunt Lisicki — fortepian, Józef Madeja — klarnet; na 2-im — śpiewała Wanda Wermińska.

Katowice.

Eugenia *Umińska* koncertowała z wielkim powodzeniem w Katowicach, w sali kameralnej Tow. Techników i Inżynierów. Znakomitej skrzypaczce akompaniował prof. A. Brachocki.

*

W sali Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, pod kierownictwem F. Kulczyckiego odbył się koncert instrumentalno-wokalny. Między innymi wykonano Sonatę op. 13 na skrzypce i fortepian Ignacego Paderewskiego.

*

Stanisława Korwin - Szymanowska śpiewała na koncercie instrumentalno-wokalnym w Katowicach.

Płock.

W sezonie wiosennym odbył się w Płocku koncert *Warszawskiego I Miejskiego Koła Śpiewaczego* pod dyrekcją Tadeusza Czudowskiego ze współudziałem artysty opery Edmunda Płońskiego (baryton), Aliny Janiszewskiej i Zofii Łazarewicz (akompaniament). Wykonane zostały utwory: 3 motety religijne („Agnus Dei", „Chór sprawiedliwych", „Ecce lignum crucis"); następnie Polonez Miecznika z op. „Straszny Dwór" St. Moniuszki, „Gdybym był młodszy..." J. Galla, Krakowiak St. Niewiadomskiego.

Z pieśni ludowych wykonano: „Czemuście mnie mamuliczko..." K. Sikorskiego, „Siałem proso..." T. Czerniawskiego, „Hej, hula śnieżyca..." St. Kazury oraz „Powrót" (suitę krakowiaków) Z. Noskowskiego.

Poznań.

„Nina i Pergolesi" fantazja symfoniczna op. 17 *Feliksa Nowowiejskiego*

wykonana została na koncercie Miejskiej Orkiestry Symfonicznej dn. 26 kwietnia b. r. w Teatrze Wielkim, pod dyr. dr. Zygmunta Latoszewskiego.

*

„Requiem" *Mozarta* wykonane zostało z udziałem Chóru Filharmonicznego i orkiestry Filharmonicznej m. Poznania.

Siłami Chóru i orkiestry Wielkopolskiej Szkoły Muzycznej wykonano oratorium „Siedem słów Zbawiciela na Krzyżu" Haydna w kościele oo. Jezuitów.

*

W poznańskim Konserwatorium Muz. odbył się ostatni, trzeci z kolei w tym sezonie, wieczór muzyczno-dyskusyjny. Część dyskusyjną wypełniły: odczyt dr. Juliana *Rzóski* na temat „Słuchacz, miłośnik i zawodowiec w muzyce" oraz dyskusja, która rozwinęła się nad tezami prelegenta i w której wzięli udział dyr. Jahnke, Poradowski, Heysing i Piotrowski. — W części muzycznej programu wykonane zostały: Sonata na wiolonczelę i fortepian op. 9 Apolinarego Szeluty i Trio fortepianowe op. 97 L. v. Beethowena.

Śnieciska.

W dniu 3 lipca odbędzie się w Śnieciskach *15-lecie istnienia Chóru Kościelnego.* Z okazji tej odbędzie się zjazd chórów kościelnych.

Środa.

W niedzielę Palmową odbył się w Środzie w Kolegiacie miejscowej, *koncert religijny chóru kościelnego.* Wykonane zostały utwory starych polskich kompozytorów, jak: W. Szamotulskiego, M. Zieleńskiego i G. Gorczyckiego; oprócz nich — Zientarskiego, F. Nowowiejskiego, Wallek-Walewskiego, ks. dr. Gieburowskiego, Żukowskiego i in.

Warszawa.

Z okazji dziesięcioletniej rocznicy śmierci *Henryka Melcera* odbyła się w dniu 9 kwietnia b. r. w sali koncertowej Konserwatorium, uroczysta Akademia. Pierwszy zabrał głos prof. W. Kochański, wicerektor Konserwatorium Warsz., który, witając przedstawiciela min. W. R. i O. P., nacz. dra Zawistowskiego oraz zebranych, szerzej omówił artystyczną działalność Henryka Melcera. Po czym nastąpiło odsłonięcie portretu Melcera (pędzla Edwarda Kokoszki). Pod portretem widnieje krótki, wymowny napis: *Henryk Melcer. 1869 — 1928. Wielki pianista i kompozytor polski.* Po mowie prof. Kochańskiego, serdecznego przyjaciela i towarzysza estradowego Melcera, przemawiał przedstawiciel młodzieży konserwatoryjnej, składając w imieniu tejże młodzieży ślubowanie, iż będzie ona kroczyć zawsze drogami sztuki, w myśl zasad zmarłego pianisty i kompozytora.

W części koncertowej, poświęconej twórczości Melcera, wzięli udział: Helena Ottawowa (uczen. Melcera) ze Lwowa, Janina Hupertowa, Wacław Kochański i Jerzy Lefeld. Wykonano m. in. transkrypcje pieśni moniuszkowskich, „Noc księżycową", „Karuzel", oraz sonatę skrzypcową.

*

Dnia 24 kwietnia odbyła się w Warszawie uroczystość *poświęcenia sztandaru Zjednoczenia Polskich Zw. Śpiewaczych i Muzycznych.* Uroczystość rozpoczęła się nabożeństwem w Katedrze, następnie złożono wieńce na Grobie Nieznanego Żołnierza i w Belwederze, oraz odbyła się Akademia

w Teatrze Narodowym, której część koncertową wypełniły chóry pod dyr. W. Lachmana.

*

Przy *Warszawskim Towarzystwie Muzycznym* powstała „Sekcja Pomocy młodym Muzykom", której zadaniem i celem jest dopomaganie zdolnej, posiadającej niezbędne kwalifikacje zawodowe, młodzieży muzycznej, do zdobycia terenu szerszej działalności oraz nawiązania ścisłego kontaktu ze społeczeństwem.

*

Antoni *Szałowski* ma na ukończeniu „Symfonię.

*

Michał *Kondracki* komponuje kantatę na chór (na łacińskie teksty religijne) i orkiestrę.

*

W dniu rocznicy śmierci Wielkiego Marszałka Polski, Józefa Piłsudskiego, Polskie Radio nadało pełen nastroju „Poemat żałobny" *B. Woytowicza.*

*

Na konkursie ogłoszonym przez Radę Książki, „Listy Fryderyka Chopina" w opracowaniu *H. Opieńskiego*, uznano za najlepiej wydaną książkę polską w 1937 r.

Kraków.

Niezwykle bogato przedstawia się program *Festivalu Sztuki* w czasie Zielonych Świąt. W pierwszym dniu świąt odbędzie się w Krakowie ogólno-polski zjazd chórów połączony z koncertem na Wawelu. W zjeździe tym weźmie udział około 2500 śpiewaków. W programie m. in figurują dwa utwory Nowowiejskiego.

Lwów.

Lwowski *konkurs* na marsz ku czci Marszałka J. Piłsudskiego rozstrzygnięto w dn. 13 kwietnia br. Sąd konkursowy jednogłośnie orzekł, że żadna z 39 prac nadesłanych nie odpowiada warunkom konkursu, wobec czego nie wyróżnił żadnej pracy ani nie nagrodził.

*

Na ostatnich koncertach symfonicznych wykonano po raz pierwszy dwa utwory lwowskich kompozytorów: S. *Barbaga* „Fantazję symfoniczną" oraz W. *Barwińskiego* „Rapsodię ukraińską".

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

Z inicjatywy „Polis Land Serwice" odbył się w Nowym Yorku koncert *muzyki polskiej.* W programie figurowały utwory Chopina, Moniuszki i Szymanowskiego.

*

„Missa pro Pace" *Feliksa Nowowiejskiego* wykonana została dwukrotnie przez Chór Katedralny, pod kierunkiem Msgr. Stanko Premrl, w Ljubljanie (Jugosławia).

Pierwsze wykonanie odbyło się 19 marca b. r. z tow. organów, zaś drugie — 17 kwietnia z tow. orkiestry symfonicznej.

To drugie wykonanie transmitowała rozgłośnia w Ljubljanie.

*

Na wydziale muzycznym Uniwersytetu Columbia w Nowym Yorku wygłosił znany muzyk *Feliks Łabuński* odczyt na temat: „Ewolucja muzyki polskiej od XIV w. do dni dzisiejszych".

*

Lwowianka, *Waleria Jędrzejowska* śpiewała z powodzeniem w operze florenckiej.

W sali koncertowej Quemis Hall odbył się w maju koncert jubileuszowy *Józefa Hofmanna* z tow. orkiestry symfonicznej Broadcastingu angielskiego pod batutą sir Adriana Boulta.

Pianista polski odegrał 4-ty koncert fort. g-moll Beethovena i koncert a-moll Schumanna. W programie było również kilka utworów *Chopina*.

*

Eugenia Umińska koncertowała ostatnio w Budapeszcie. Krytyka z wielkim uznaniem odniosła się do naszej skrzypaczki. W programie 2-gi koncert Szymanowskiego.

*

Na festiwalu muzyki współczesnej w Stuttgarcie w dn. 15 — 23 maja *twórczość polską* — obok kwartetu C-dur Szymanowskiego — reprezentować będzie Trio smyczkowe kompozytora poznańskiego S. B. Poradowskiego.

*

Dr. *Latoszewski* dyrygował ostatnio koncertem symfonicznym w Filharmonii berlińskiej. W programie między innymi wykonany został poemat symfoniczny M. *Karłowicza* „Oświęcimowie".

*

W Italii odbył się konkurs młodych śpiewaków z całej Italii. Między innymi został wyróżniony Polak, stypendysta Towarzystwa Muzycznego w Katowicach, *Tadeusz Beval* z Siemianowic (Śląsk).

Wystąpi on wkrótce w Operze mediolańskiej, w operze „Łucja z Lammermooru" Donizetti'ego. Zdolny ten śpiewak kształci się obecnie w Mediolanie.

*

Kompozytor toruński J. M. *Wieczorek*, przebywający obecnie w Wiedniu, pisze operę „Klątwę" do słów St. Wyspiańskiego.

*

Wiedeński antykwariusz wystawił na sprzedaż za sumę 2 milionów fr. franc. cenną kolekcję *dokumentów* i *pamiątek po Chopinie*, których zebraniem zajmował się z wytrwałością w ciągu blisko 30 lat Edward Ganche, biograf Chopina.

W zbiorach tych znajduje się fortepian Pleyela z drzewa różanego, z własnoręcznym podpisem Chopina, maska pośmiertna w marmurze, którą Clésinger rzeźbił według maski zdjętej z Chopina na łożu śmierci, siedem całkowitych tomów utworów Chopina, zebranych przez wierną uczenicę i przyjaciółkę Jane Stirling, z których każda strona pokryta jest notatkami i korektami; wreszcie wiele innych przedmiotów, jak: kadzielniczka srebrna, którą Chopin trzymał zawsze na stoliczku nocnym, pieczątka do listów, następnie listy, autografy muzyczne, manuskrypt 4-ego Scherza, oraz kolekcja rysunków, portretów, książek, litografij i biografij o Chopinie aż do dni ostatnich.

ANGLIA

W Londynie, pod protektoratem króla Jerzego VI zorganizowano ***konkursy muzyczne*** dla artystów europejskich.

Laureaci tych konkursów będą mieli zapewnione trzyletnie studia w Anglii. Pierwszy z tych konkursów odbywa się w maju, dla uczniów pianistów i organistów od lat 15 do 18. Drugi, w 1939 r., poświęcony będzie dla kompozytorów nie przekraczających 21 lat. Trzeci konkurs — dla muzyków, od 15 — 18 lat, grających na instrumentach smyczkowych.

BELGIA

Rząd belgijski, ażeby dać możność kandydatom belgijskim należytego przygotowania się do ***konkursu im.***

Ysaye'a, przyznał każdemu z nich kwotę 15.000 fr. plus 5.000 fr., jako dodatek subsydiowy, nadany przywilejem królowej Elżbiety, która, jak wiadomo, była inicjatorką tych konkursów (Fondation musicale Reine Elisabeth). Chwalebna duma narodu belgijskiego nie pozwala, by — jak to miało miejsce za pierwszym razem — wzięli górę, dobrze subsydiowani przez swój rząd, kandydaci sowieccy.

Konkurs, tym razem dla pianistów, rozpoczął się w Brukseli, w maju (od 16 do 31). W czasie tym odbędą się koncerty znanych artystów, jak: Robert Casadesus, Artur Rubinstein, Wanda Landowska, Aimée Van de Wiele, Igor Strawiński i inni.

CZECHOSŁOWACJA

Zmarła młoda, utalentowana kompozytorka czechosłowacka, *Julia Reisserova*.

Studia muzyczne odbywała w Pradze, Bernie i Paryżu, gdzie współpracowała z Albertem Rousselem. Wiele z utworów jej (muzyka symfoniczna i kameralna) było granych w Paryżu, Kopenhadze, Brukseli, Wiedniu, Pradze i Bernie.

*

W Pradze czeskiej wykonano operę *Martinu* „Julietta" (prapremiera), której libretto osnute jest na dramacie G. Neveux pod tym samym tytułem.

FRANCJA

W Paryżu odbył się z wielkim powodzeniem koncert 83-letniego pianisty, *Ludovica Breitnera*. Był on jednym z ostatnich uczniów Liszta i Antoniego Rubinsteina. Urodził się w Trieście, 1855 r.

*

Słynne dzieło *Masseneta* „Werther" grane po raz pierwszy w Wiedniu, w roku 1892, dosięgło 1000-go przedstawienia w Operze Komicznej, w Paryżu.

*

Orkiestra Tow. Filh. w Paryżu wykonała *trzy nowości:* I-szą Symfonię Artura Lourié, „le Bardit des Francs" A. Roussela (na cztery głosy męskie, blachę i perkusję), „Cantate pour le temps Pasca" M. Jauberta. Dyrygował Munch.

*

Na koncertach Revue Musicale wykonany został utwór na orkiestrę *M. Martinu* p. t. „Revue de cuisine".

*

W Paryżu na *koncercie muzyki organowej* wykonane zostały utwory: O. Messiaena „Nativité", „Apparition de l'Eglise Eternelle", Daniel-Lesura „la Vie Intérieure", J. Alain „Litanies", „Variations sur un thème de Jannequin", „le Jardin suspendu".

*

Francuski minister oświaty podał do wiadomości publicznej, iż rząd franc. zwrócił się do dwu słynnych dyrygentów: Brunona *Waltera* i Artura *Toscanini'ego* z prośbą, by wzięli udział w wielkich festivalach, jakie mają być w lecie b. r. zorganizowane w miastach francuskich.

HOLANDIA

W Antwerpii odbyła się prapremiera opery „Annemarie" R. *Veremansa.*

ITALIA

W Rzymie wystawiono z okazji 125-letniej rocznicy urodzin wielkiego kompozytora *film*, pod tytułem *„Giuseppe Verdi"* ze współudziałem artystów włoskich i francuskich, m. in. Beniaminem Gigli.

*

Z inicjatywy rządu faszystowskiego Italia będziei miała *w letnim sezonie* 35 lirycznych teatrów odkrytych.

Teatr w Milano, który mieści 20,000 osób, wystawi 12 oper dawniejszych i współczesnych. Na początek sezonu dana będzie „Aida".

NIEMCY

Z okazji uroczystości brucknerowskich odbędzie się w Linzu m. in. *pokaz improwizacyj na organy* na zadany temat. Przewidywany jest wielki udział organistów wielu krajów.

*

W końcu maja w Düsseldorfie, z okazji mającego się tam odbyć *kongresu muzyków niemieckich,* otwarta zostanie wystawa „Muzyki zwyrodniałej". Składać się będzie ona z kolekcji płyt z nagranymi utworami awangardy niemieckiej, która — wedle prasy niemieckiej — pod wpływem takich „techników muzyki", jak np. Hindemith, straciła całkowicie poczucie sensu i melodii.

*

Filharmonia berlińska pod dyrekcją Wilhelma *Furtwänglera* odbyła tournée po Italii. Rzym i Florencja były na pierwszym planie. W powrotnej drodze wystąpiła w Zurychu i Bazylei.

*

Karol *Elmendorff,* jeden ze stałych dyrygentów w Bayreuth, został mianowany dyrektorem opery w Berlinie.

*

Opera w Hamburgu, najstarsza scena stała w Niemczech, upamiętniła *260-tą rocznicę* swego istnienia, dając serię przedstawień dzieł wielkich mistrzów.

*

Biblioteka miejska w Berlinie, w której posiadaniu jest manuskrypt *Roberta Schumanna,* wyda wkrótce Sonatę na fortepian i skrzypce, napisaną przez tego kompozytora w 1853 r., na kilka miesięcy przed chorobą umysłową artysty.

Pierwsze wykonanie tego dzieła odbędzie się w najbliższym sezonie, w Berlinie.

*

Zarząd festivalów w Salzburgu ogłasza *urbi et orbi,* że w programie na rok 1938 zajdą zmiany. Zapowiadają one nieobecność Artura Toscanini'ego i Brunona Waltera. Natomiast przybywają: Karol Böhm i Klemens Krauss.

*

W Berlinie wykonano Kwartet smyczkowy młodego kompozytora szwajcarskiego, Hansa *Schaeublé.*

*

W Brunświku, w Operze, wykonano po raz pierwszy operę *Kodaly'ego* „Spinnstube", opartą na ludowych motywach.

*

W Dreźnie, w bieżącym sezonie, cieszyła się wielkim powodzeniem opera *Mohaupta* „Die Wirtin von Pinsk" (według „Mirandoliny" Goldoniego).

Akcja rozgrywa się na granicy polsko-rosyjskiej w 1812 r. Autor jest Ślązakiem i nic dziwnego, że krytyka niemiecka dopatruje się w operze rysów słowiańskich.

*

W Moguncji wykonano po raz pierwszy z wielkim powodzeniem balet „Der grosse Bär" *Conrada Becka.*

*

W Berlinie wykonano po raz pierwszy tańce chłopskie „Georgica" *Wernera Egka* (dyr. Schuricht).

*

W Wiedniu wykonano po raz pierwszy symfoniczną suitę *E. Wellesza* p. t. „Prosperos Beschwörungen". Orkiestra Pullmana wykonała „Introduction et Marche funebre" Milhauda.

*

Na koncertach *„Arbeitskreis f. neue Musik"* (Frankfurt) wykonane zostały: „Partita" H. Brehme'go, I-szy Kwartet Bartoka, pieśni Kodaly'ego. Sonata op. 16 Schoecka, Sonata fletowa Giesekinga, Serenada Roussela i Sonatina fortepianowa Ravela.

*

W Hannowerze wykonano po raz pierwszy operę znanego pianisty *Wilhelma Kempffa*, p. t. „Die Fastnacht von Rottweil".

*

Opera frankfurcka wyruszyła w objazd następujących miast: Sofii, Białogrodu, Zagrzebia i Bukaresztu. W programie ma następujące opery: „Rosenkavalier" „Walkirie", „Fidelio" i „Figaro".

Tournée to pozostaje w związku z zapowiedzianą przez min. Goebelsa propagandą kulturalną na obszarze państw bałkańskich.

SZWAJCARIA

Młoda skrzypaczka genewska, *Blanche Honegger*, jak głosi jednomyślnie prasa skandynawska, odniosła wielki sukces w Kopenhadze, Stockholmie i Oslo.

*

Madeleine Dubuis, młoda śpiewaczka genewska, odbyła tournée po Maroku i Algerze. Program jej zawierał produkcje hiszpańskie — stare i współczesne.

WĘGRY

Wielkie stowarzyszenie chóralne pod nazwą „Harmonie" w Zurychu, weźmie udział w październiku b. r. w *uroczystościach budapeszteńskich* z okazji 900-ej rocznicy śmierci św. Stefana. W programie figuruje opera „Belsazar" Haendla.

Z. S. R. R.

V-ta Symfonia *Szostakowicza* według głosów krytyki sowieckiej jest punktem przełomowym w jego twórczości, gdyż „powraca tu kompozytor do głębi i uczuciowości, a zarzuca właściwą dawnym utworom dążność do groteski, ironii i estetyzujących poszukiwań."

*

Moskiewska „Muzyka" zarzuca niektórym *kompozytorom ukraińskim, białoruskim, tatarskim* i t. d., że chcą muzykę tych narodów *znacjonalizować* i, unikając tworzenia jednolitej kultury muzycznej w duchu bolszewickim, usiłują wtłoczyć ludowe pierwiastki muzyczne do pięciotonowej gamy lub wynajdują nowe systemy tonalne.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15